STUDI

DI

LETTERATURA ITALIANA

DI

B. ZUMBINI

SECONDA EDIZIONE RIVEDUTA DALL'AUTORE
con l'aggiunta di un saggio sulle *Stanze* del Poliziano.

FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER

1906

STUDI

DI

LETTERATURA ITALIANA

STUDI

DI

LETTERATURA ITALIANA

DI

B. ZUMBINI.

SECONDA EDIZIONE RIVEDUTA DALL'AUTORE

con l'aggiunta di un saggio sulle *Stanze* del Poliziano.

FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER

1906

ALLA MEMORIA

DI

FRANCESCO DE SANCTIS

E DI

BERTRANDO SPAVENTA

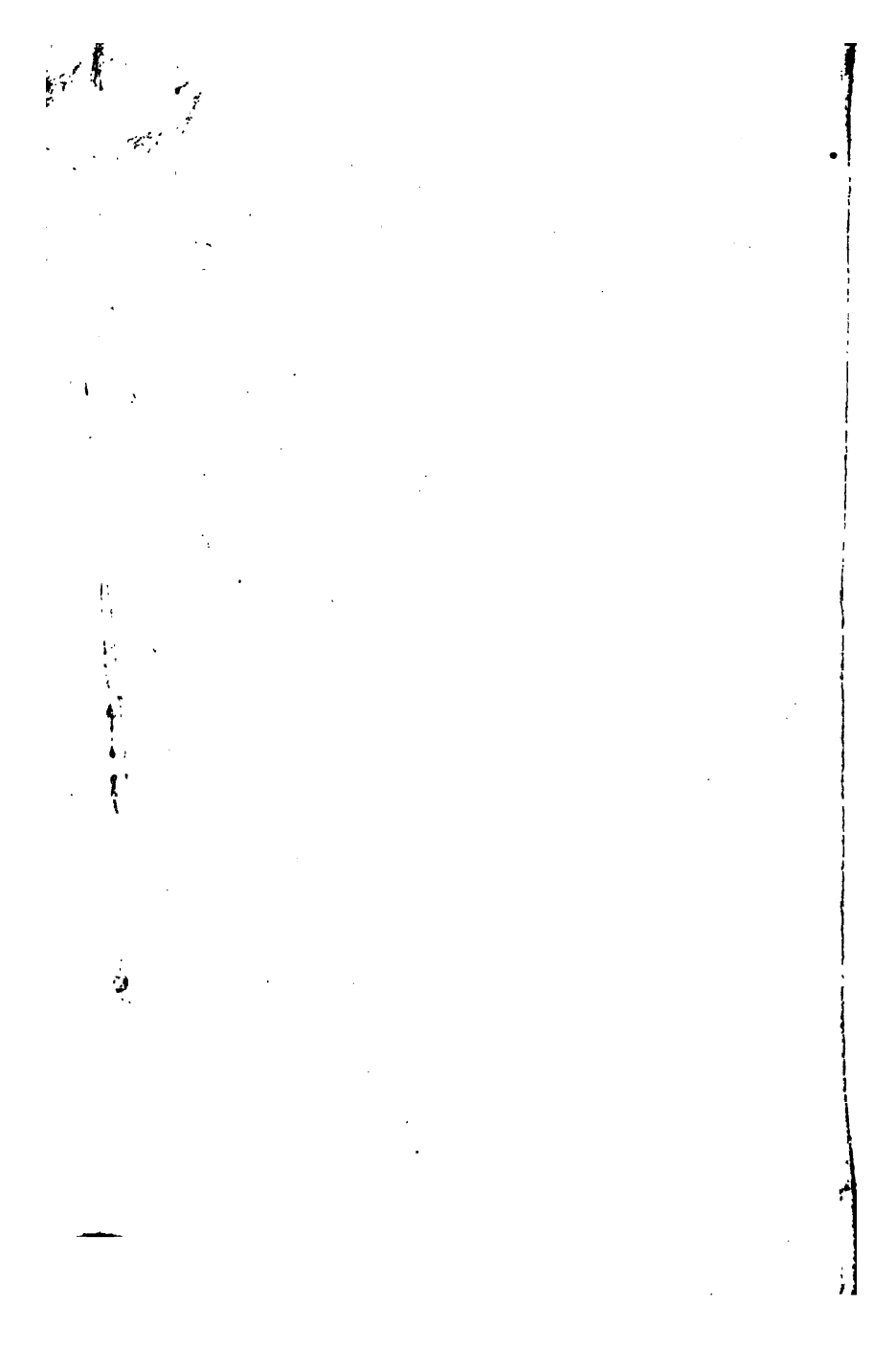
COME SEGNO DI UNA GRATITUDINE AFFETTUOSA

CHE NON FINITA CON LA LORO MORTE

FINIRÀ SOLTANTO CON LA MIA.

Ho qualche speranza che il presente volume di *Studi di letteratura italiana* non parrà del tutto vecchio, perchè tale (a giudicarne dall'accoglienza onde fu onorato) non deve essere parso l'altro di *Studi di letterature straniere*, venuto alla luce or fa l'anno e, proprio come questo, composto di uno scritto inedito e di parecchi altri pubblicati prima in vari tempi, e poi in tutto o in parte rifatti. Veramente alcuni de' presenti saggi, in ispecie quelli sul Foscolo e sul Folengo, desideravo ripubblicare col resto de' più ampi lavori di cui fanno parte: lo stesso avrei voluto fare dello scritto intitolato *La follia di Orlando*, che ora do alle stampe per la prima volta. Ma, sempre intento ad altre cose, non l'ho potuto sin oggi, e chi sa che io non lo possa più mai! Di che vorrei esser molto malinconico, ma non ci riesco; poichè, per quanto abbia a lodarmi de' miei buoni lettori, sono in fondo persuaso ch'essi non mi sarebbero così indulgenti per il molto, come finora mi sono stati per il poco.

Portici, aprile 1894.

B. Zumbini.

VITTORIA COLONNA.

> Sceglieronne una: o sceglierolla tale
> Che superato avrà l' invidia in modo,
> Che nessun' altra potrà avere a male,
> Se l' altre taccio, e se lei sola lodo.
> Quest' una ha non pur sè fatta immortale, ecc.
>
> *Orl. Fur.* XXXVII, 16.

I.

Mi ha fatto rammentare della gran donna una delle più belle scene di natura, che siano al mondo; quella appunto a cui ella medesima accennava co' seguenti versi:

> Quand' io dal caro scoglio miro intorno
> La terra e 'l ciel nella vermiglia aurora,
> Quante nebbie nel cor son nate, allora
> Scaccia la vaga vista e 'l chiaro giorno. [1]

D' in su la cima dell'antico castello d'Ischia io guardavo testè quelle isole, quei seni, quei promontori, quelle spiagge e quei monti coperti di luce e d'ombre, che tutti insieme fanno un immenso spettacolo, il quale si apre da ogni parte in tanti altri spettacoli, tutti meravigliosi di varietà e di bellezza. Chi guardi dall'alto, non sa a quali di essi debba primamente

---

[1] Parte I, *Rime Varie*, son. XVII. Cito sempre dalle *Rime e lettere di Vittoria Colonna*, Firenze, G. Barbèra, 1860.

fermarsi, bramoso insieme di vagheggiarli uno per uno, e di errare e quasi di naufragar col pensiero nello spazio infinito che tutti li accoglie. Di fronte a me nereggiava il Vesuvio, il cui superbo pennacchio, abbattuto in quel momento dal vento avverso, pendea come disteso dalla cima alle radici del monte, e ondeggiava quasi impaziente di rialzarsi e ripigliare le vie del cielo. A destra, le montagne e le spiagge che vanno da Castellammare alla punta della Campanella; a sinistra, tra l'oriente e il settentrione, le colline di Napoli e quell'altra parte del continente, che si stende fino a Pozzuoli e svanisce allo sguardo fra l'azzurro del cielo e del mare. Percorrendo quello spazio che si allarga maggiormente verso il settentrione, l'occhio non discerne a prima vista il punto dove finiscono le acque e comincia la terra; e solo dopo un certo affaticarsi, scorge come una zona, or bianca, or dorata, che circonda il piano azzurro, ed un'altra, tutta bruna, che alla sua volta circonda la prima: l'una è delle arene, l'altra delle terre selvose più lontane. Pure, anche quando alla fine appaiono così distinte, acque, terre e linee azzurre, bianche e dorate, non perdono quell'immagine di un tutto indefinito che desta nella mente di chi lo contempli mille larve ineffabili.

Ma, fra tanti spettacoli, finisce col tirarmi tutto a sè quello che mi è più vicino: le isole, le pendici, le terre che circondano il castello e che, specchiandosi nel mare, ne diventano, ciascuna in sua maniera, più belle e più ridenti. Ecco, a destra, Procida; e a sinistra, quasi sotto ai miei occhi, Ischia, o, meglio, quella gran falda della medesima che si stende fra il monte di Campagnano e gli estremi lembi del porto; e il porto pare un piccolo lago, men simile a quelli dalle rive silvestri della Svizzera, che a quegli altri della Savoia, più ameni, e quasi miniature de' primi. Fra il mezzogiorno poi e l'oriente, Capri interrompe quel tratto di mare che corre tra Ischia e la Campanella, e solitaria saluta le sorelle che le sorridono di lontano: una di queste è appunto Ischia che, guardata dal castello, rende immagine di un' ala immensa, sorgente dalle acque, e, con la sommità, ch' è l' Epomeo, volgentesi al cielo.

Alla vista di tanta bellezza e luce di natura, quanti ricordi si svegliano e s'incalzano dentro di me! Girando intorno intorno lo sguardo, da Cuma a Pozzuoli, a Napoli, a Pompei e a Sorrento, mi par di percorrere tutti i regni dell' antichità, della storia moderna, della poesia e dell' arte: che resurrezione di gloriose creature umane nel mio pen-

siero! Ma gli spettacoli del mondo esterno, oltre a suscitare le idee più sublimi in quanti hanno virtù di ammirarli, destano in ciascuno di essi que' particolari affetti e ricordi che sono più conformi alla sua natura e alle sue consuetudini. Così, in me che vivo studiando, come meglio posso, i nostri grandi scrittori, destavano, più chiara e più potente di ogni altra, l' immagine di colei che qui stette lungamente, quasi regina di quest' isola e di questo paradiso di natura. E per qualche giorno, con essa immagine e con esso paradiso innanzi agli occhi, pensai sempre di lei; ed ecco qui una parte di que' pensieri.

II.

Vittoria Colonna è una figura così ricca di molteplici pregi, che entra con gloria in tutte le parti della storia italiana del secolo XVI: per nascita e parentele, in quella degli avvenimenti politici e militari più famosi; per le sue relazioni co' maggiori e più liberi ingegni, in quella della Riforma; e per le sue rime, in quella della nostra poesia. Inoltre, per la sua rara nobiltà e grandezza di animo, è ricordata fra i massimi esempi di virtù, che sono sempre il meglio di tutta la storia umana, come quelli che riaccendono la fede ne' destini del gener

nostro. Non so se potrei guardare la gran donna da tutti i suoi lati; per ora almeno, mi restringo a quello dell' arte.

La nostra letteratura del secolo XVI, e più particolarmente la poesia, salvo alcune grandissime eccezioni, è avuta ai dì nostri in minore pregio che ai tempi passati, quando essa era stimata non meno gloriosa delle letterature che fiorirono ne' secoli di Pericle e di Augusto. Pare a' critici moderni che alla poesia, e segnatamente alla lirica, del cinquecento, manchi non di rado quella sincerità e spontaneità di pensiero e di affetto e quella corrispondenza tra la vita e l' arte, che sono sempre condizione indispensabile di ogni egregia opera poetica. Di tal difetto ci porge una delle più chiare testimonianze il petrarchismo, cioè quel linguaggio di un amore che, bene spesso, o non esisteva affatto, o era assai diverso dalla parola adoperata a significarlo; linguaggio che, per giunta e con suo grave danno, ricordava quella fonte originaria in cui la forma era la stessa idea divenuta sensibile, la stessa passione divenuta poesia. Vero è che anche il petrarchismo ebbe le sue belle eccezioni, o non tutte o non in tutto intese dagli storici moderni; i quali se vedono più giusto e più profondo che i loro antecessori, non sembrano

però sempre disposti a cercar ne' nostri del cinquecento quanto di originale si potesse nascondere nella stessa imitazione, e quanta verità e vita nuova nello stesso uso di quelle forme che, spontanee e fresche nel secolo XIV, erano state già ridestate e adoperate largamente nel XV.

Fra i pochi che nel cinquecento adoperarono le forme petrarchesche a significare affetti veri e propri, va annoverata la nostra poetessa; anzi forse nessun suo contemporaneo può, per questo rispetto, competer con lei che cantava un amore unico, immenso e divenuto signore del suo spirito e quasi una cosa sola con esso. Poi, le condizioni poste da natura e da fortuna al viver suo eran tutte degne di storia; la sua vita medesima una mirabil poesia; e ognuno intende quanto l'arte si avvantaggi di una materia disposta naturalmente a idealità e bellezza. Così, pure avendo innanzi gli esempi petrarcheschi, ella seppe segnare dell'interna stampa ciò che veramente derivava dal proprio petto, e che non di rado aveva una naturale corrispondenza con le immagini e le armonie del maestro.

Chi faccia la debita attenzione, si accorgerà che, dentro le sue molte reminiscenze petrarchesche, ci sono sempre i propri ricordi, le proprie

impressioni, un' intera storia, la quale, oltre a esser vera, è la storia di una donna. E già, anche quest' ultimo fatto basterebbe di per sè a impedire nella scrittrice una larga imitazione e a indurre una certa originalità. Nel grande esemplare, comune a tutti i rimatori cinquecentisti, c' è l'uomo che ritrae il suo amore per una donna; e questo, che parrebbe dover essere stato un gran vantaggio per essi, conferì invece a far anche più noiosi i loro versi. Ma per la Colonna il fatto stesso fu nuova cagione di maggior verità ed efficacia: essa era una donna che volea significare nel verso ciò che sentiva per un uomo. La donna, in siffatta materia, ha sempre avuto minor copia di esempi letterari e poetici che non l'uomo; perchè, se de' più insigni e famosi di tali esempi si è sempre valso largamente questo, non se ne potea valere altrettanto quella. Con tutto il canzoniere petrarchesco nella mente, una donna, volendo poetar di amore, ha sempre bisogno di trovare in sè, o immaginar da sè, almeno quanto manchi per il caso suo a quel linguaggio. Qual sarà poi la sua condizione, se con questo, ch'è un vero vantaggio, essa abbia sortito da natura grandi pregi di mente e di animo, e se la sua vita stessa sia ricca di storia e di poesia?

Tal era per l'appunto il caso della Colonna.

Noi sentiamo lei, e non altri che lei, anche in parecchie fra le sue immaginazioni che appartengono alla maniera più propria del Petrarca. Una di esse, forse la più leggiadra, si riferisce a quel pensiero, a cui il cantor di Laura non diede un particolar nome; ma che noi, per determinarlo al possibile, chiameremo col Leopardi il pensiero dominante. Oh quali e quante meraviglie di esso ci rivelò il Petrarca! Come ne descrisse tutti gli effetti avvertiti in se medesimo! Per esso, egli andava come solo al mondo,[1] e non vedeva altri che Laura; e ciò che non fosse lei, aveva in dispregio.[2] Per esso, in tanto travaglio interno, ei non periva;[3] in esso avea come un affettuoso amico, il quale gli parlava continuamente della donna amata, chiamandola talvolta « la donna nostra ».

Eppure, con tutto l'affetto che portava a cotesto pensiero, con tutta la certezza che

---

[1] Parte I, son. CXVII:

> Pien d'un vago pensier, che mi desvia
> Da tutti gli altri, e fammi al mondo ir solo.

[2] Parte I, son. LXXX:

> ed ho sì avvezza
> La mente a contemplar sola costei,
> Ch'altro non vede, e ciò che non è lei
> Già per antica usanza odia e disprezza.

[3] Parte I, canz. XII:

> Al celato amoroso mio pensiero,
> Che dì e notte nella mente porto,
> Solo per cui conforto
> In così lunga guerra ancor non pèro.

senza lui non potrebbe più vivere, il poeta non di rado se ne sentiva come oppresso, costretto a dimenticar se medesimo, e privato persino del proprio spirito.[1] A tanta violenza, egli, fuggendo quel suo migliore, anzi unico amico, cercava rifugio in mezzo allo stesso volgo, da lui tanto aborrito.[2] Così, quel pensiero, cagione suprema di diletti e affanni stupendi e di visioni per cui il cielo scendeva in terra e il poeta figlio della terra levavasi al cielo, comunicava alla lirica petrarchesca una certa obiettività e certi movimenti drammatici che sono tanta parte delle sue bellezze.

Or la nostra poetessa sentì tutta la profondità di cotesta invenzione; e chi meglio di lei avrebbe saputo farla sua: di lei, che non d'altro visse che di affetti sublimi e santi e

[1] Parte I, canz. I:

> E se qui la memoria non m' aita,
> Come suol fare, iscusinla i martiri,
> Ed un pensier, che solo angoscia dàlle
> Tal, ch' ad ogni altro fa voltar le spalle,
> E mi face obliar me stesso a forza;
> Ché tien di me quel d' entro, ed io la scorza.

[2] Parte I, son. CLXXVIII:

> Nè pur il mio secreto e 'l mio riposo
> Fuggo, ma più me stesso e il mio pensero,
> Che seguendol talor, levomi a volo.
> Il vulgo, a me nemico ed odïoso,
> (Chi 'l pensò mai?) per mio refugio chero,
> Tal paura ho di ritrovarmi solo.

di visioni innanzi tempo celesti? E già fin da principio ella cantava:

> Per cagion d'un profondo alto pensiero
> Scorgo il mio vago oggetto ognor presente;
> E vivo e bello si riede alla mente,
> Che gli occhi il vider già quasi men vero.[1]

E così sempre, sino alla fine di sua vita, quando avvenne ciò che avea preveduto in quella sentenza: « La vita e 'l bel pensier morranno insieme »,[2] che ricorda il leopardiano: « Meco sarai per morte a un tempo spento ». E anch' ella quante gioie e affanni non derivò da quel terribile dominatore della sua mente, e quanti colloqui segreti non ebbe con lui![3]

Ma nel nostro proposito è soprattutto degno di nota questo, ch' ella trasformò quell' immaginazione petrarchesca secondo la sua particolar maniera di sentire: la privò in parte degli aspetti più terribili, le aggiunse una nuova dolcezza, tutta femminile; ne accolse le estasi, ne schivò le tempeste; e insomma ne fece tal cosa, che la pari non credo si trovi in verun canzoniere del suo secolo. E forse non si trova nemmeno ne' tempi se-

---

[1] Parte I, *Rime Varie*, son. II.
[2] Ivi, son. XXXIX.
[3] Ivi, sonn. XVII, XX, XLII, XLIII, XLVI, CIII.

guenti, fino a quando il Leopardi, riprendendo la stessa immaginazione, le comunicò vigor nuovo e ancor qualche cosa di quel profondo, di quell' universale e di quel lugubre che informa tutte le altre sue concezioni.

III.

Questa libera maniera di adoperare a suo pro gli elementi estetici del canzoniere petrarchesco, derivava dall' aver essa un'idea sovrana, tutta propria, e molto diversa da quella del gran poeta. L'amore del Petrarca fu assai più passionato che a prima giunta non paia. Quella dolcezza con la quale significa lo strazio interno più ne' suoi effetti estrinseci che nelle cagioni segrete, quel ragionar più del dolore che del desiderio, più degli affanni meditati che delle impressioni immediate, cotesti e non pochi altri suoi modi particolari fecero spesso inganno a' lettori. Tuttavia, quanto ardore umano sotto tali spesso contrarie apparenze! Il primo impulso gli veniva quasi sempre dalle chiome d' oro e dalle belle membra di Laura; e se la mente sforzavasi di salire in alto, gli occhi eran pur sempre fissi in quelle! Anche ne' momenti dell'estasi, quella figlia della terra non gli fuggiva dal guardo; anche quando pen-

sava di essere in cielo (« Credendo esser in ciel, non là dov'era »), egli era alla presenza di lei; anzi appunto per questo si credeva in cielo, appunto essa era il suo cielo! Non importa che qualche volta, volendo fare inganno meno agli altri che a se medesimo, disse (come nel *De Contemptu Mundi*) non aver amato in Laura se non lo spirito, cioè quel raggio divino che ne avvivava le forme corporee: con tutta questa sua confessione, rimane sempre certo che la bellezza di quelle forme era l'idea sovrana che possedeva tutto l'esser suo, che lo incalzava, lo batteva, apreudogli una vena di lagrime e un'altra non meno inesauribile di armonie. E poi, egli stesso, quando si rivolse alla Vergine per iscoprirle con parole così angosciose il suo strazio, non confessò allora che una bellezza mortale tutta gl'ingombrava l'alma e lo distoglieva dal cielo?

Non poco diverso da questo fu l'amore della Colonna. Ciò che talvolta più stringeva il cuore del cantor di Laura, non pare aver ella sentito mai. Della persona amata loda innanzi tutto e quasi non altro che i pregi spirituali e la virtù unica al mondo.[1] Che se accenna alle bellezze corporee dello sposo, ella

---

[1] Parte I, *Rime Varie* sonn. XI, XXXII, LXXI.

nol fa mai senza una certa ritrosia: si affretta quanto più può; direbbesi che guardi appena, e subito abbassi le ciglia. Cotali bellezze furono di necessità più vicine ai suoi occhi; tuttavia le ebbe sempre men care che quelle dello spirito.[1] Insomma, ella era un'anima congiunta per voler di natura e del cielo con un'altra anima.[2] Nè l'esserne stata poi divisa dalla morte tolse nulla a quel mirabile amore; poichè il suo sposo altro non era che una scintilla celeste, piovuta quaggiù a precorrere la suprema luce divina; la quale, sparito lui, doveva entrar nel suo spirito e tutto occuparlo per sempre.[3] Era naturale dunque che lì dentro non fosse mai alcun contrasto nè tra l'affetto allo sposo e l'ardor delle cose celesti, nè tra gli stessi moti di quell'affetto terreno.

Ognun vede quanto cotesto amore sia diverso non pur dall'amore del Petrarca, ma ancor più da quello de' petrarchisti; i quali non di rado fingevano di sentire alla stessa maniera del maestro, appunto per potere più largamente appropriarsene le forme: con la finzione morale credevano scusare e far parere più natu-

---

[1] Parte I, *Rime Varie*, son. LXXXIX. *Rime Inedite*, son. IX.

[2] Ivi, *Rime Varie*, son. XXXVI.

[3] Ivi, son. CXVI.

rale e quasi necessaria l'usurpazione estetica. Nel fatto poi essi sentivano quell'altra specie di amore, a cui davan forma nella novella e nella commedia. In cotesti generi di arte significavano i loro più veri affetti; nella lirica, invece, si riserbavano di ritrarre un idealismo così contrario alle effettive condizioni del loro spirito. Sonetti e canzoni essi avevano quasi in conto di que' vestiti di gala, che certi si mettono nelle grandi occasioni; e così acquistano un'aria d'inusitata solennità, e fanno un tutt'altro vedere che quello della lor vita ordinaria. Ma nella nostra poetessa, come in poche altre anime elette del suo tempo, l'idealismo era vero, e, informando tutte le parti del viver suo, ne avvicinava l'amore non tanto, come abbiam visto, a quello del Petrarca, quanto a quello di Dante: amore che cominciò con l'infanzia, durò senza alcun mutamento tutta la vita; e poi, perduto nel bel mezzo di essa il suo sovrano oggetto, si trasformò in una serie di visioni celesti, mercè delle quali l'amante superstite potè conoscere anzi tempo il paradiso.

IV.

E ora occorre che facciamo un piccol cenno delle sue Rime sacre e morali. Ancor qui ella

espresse affetti veri e propri, e si mostrò non poco differente dalla maggior parte de' cinquecentisti; i quali spesso, credendo imitare anche in questo il Petrarca, alle rime amorose ne fecero seguitare altre d' indole sacra; ma, come nelle prime, così nelle seconde, riusciron freddi e fiacchi, privi, com'erano, di quel fuoco interno, senza cui non si fa mai vera poesia di nessuna sorta. Quel fuoco però scaldava il petto della nostra poetessa; e non già, come avviene ad altre donne, da quando cominciò a essere sventurata e a perdere il fiore della beltà e della giovinezza, bensì dal principio stesso del viver suo; nè le si era intiepidito nemmeno in que' giorni che, invidiata fra le donne italiane, tutto le sorrideva e le s' inchinava d' intorno. Sempre innamorata del bello e del grande, sempre disposta a far suoi i dolori del prossimo, sempre il cuore in alto, ella era nata con quelle nobili disposizioni e con quell'invitto bisogno d'idealità, che si sposano felicemente alla religione cristiana, e anzi diventano una sola cosa con essa, dove questa sia presa in ciò che ha di veramente divino ed eterno.

Da quando poi cominciò a sentirsi sola al mondo, era naturale che in un cuore come il suo, coteste antiche disposizioni divenissero

amore, passione non meno ardente di quella del suo sposo perduto. E così ella ritrasse il sentimento religioso con le stesse immagini che aveva usate fin allora ad esprimere l'affetto coniugale. Per il sacro e per il profano ebbe un solo linguaggio; ed è naturale: il linguaggio dell'amore, quando questo è vero e grande, è sempre un solo, quale si sia l'oggetto amato; e ce ne porgono esempi insigni gli eroi della carità e quei santi che amaron fortemente Iddio e le cose belle da lui fatte e tutta la natura, ch'è sua figlia. Per entro i misteri e la storia della religione ella intuì sempre i significati più riposti; ed ebbe, come pochi quaggiù, il sentimento del divino.

Ritornando continuamente col pensiero alla Passione, si esalta a quel volontario olocausto che abolì tante oppressioni e consolò tante sventure.[1] In S. Francesco e in S. Caterina ammira quella pietà verso i propri fratelli, che più avvicina la creatura al creatore. Sente di esser sorella alla donna che appiè della croce assistette fino all'ultimo al martirio di Gesù, e ne vegliò il sepolcro fino alla resurrezione. È poi singolarmente notevole quella delicatezza con cui interpreta i fatti dell'evangelo. Come sa

[1] P. II, *Rime Sacre e Morali*, son. CXLIV.

scendere nel cuore di quella Maddalena, a cui il Redentore volle esser così pio!

In una delle sue lettere osserva che questa donna, quando fu lasciata sola con Cristo, ben poteva dire: *O felix culpa, quae tantum ac talem meruit habere redemptorem!* Ma odasi con le sue stesse parole il resto del tenero commento: « Dicono alcuni, che la restò tremando, e raccomandò al Signor etc. E io ardisco dire il contrario: anzi credo che in partirsi coloro gli parve che ogni grave peso se le togliesse dalle spalle, e gli nacque una grandissima fede che questo benigno Signore l'assolverìa; e in quelli santi occhi vedeva mille raggi di viva speranza, l'aspetto tutto ardente di carità. E quando gli disse: *Mulier, ubi sunt qui te accusabant?* penso io che la volse assicurare per crescerli la fede, e li disse: dove sono? quasi dicendo, sono un'ombra, non son niente le accuse invidiose e inique, se ben son vere.... Allora ella ripreso animo con acceso amore e viva fede disse: Signor mio, nessun m'ha condannata: e a te, che sei Signor del mondo, figliuol di Dio, messia vero, sta il mio condannarmi o l' assolvermi. Io sto sicura dinanzi a te, io mi butto nelle tue braccia; fa di me quel che ti piace. E non ebbe ardir di pregarlo di cosa alcuna, anzi come veramente convertita, illuminata e perfetta si

lassò tutta in Cristo, e non riguardò se stessa; conformò la sua volontà con quella del Signore. E è molto da considerar questo veder quel giudice che poteva condannarla e assolverla, li parla, le domanda se è condannata, quasi mostrando darli animo che lo pregasse; e ella lo riconosce per Signore e li dice: *Nemo, domine*, dicendo chiaramente, Signor in te sta. E è così abbandonata in Cristo, che confessando la potestà non vuol turbar la sua legge, e la sua determinazione, contentandosi egualmente di quanto fosse suo servizio, e onor della sua Maestà ».[1]

Questa prosa non è essa medesima una delicata poesia? E la Maddalena, immortal tipo poetico e pittorico dell'arte cristiana, interpretando così il cuore di Gesù, e così da lui incoraggiata, non ci si offre agli occhi con nuove ragioni alla nostra simpatia? Cotesta maniera d'intendere le cose della religione è frequente nelle rime sacre della Colonna; dove, in proposito di feste e solennità religiose, ella guarda sempre all'intimo, alle virtù, alle origini e ai grandi effetti di esse, più o meno indifferente, del resto, alle pompe del culto esterno e a ciò che per la comune de' cre-

---

[1] *Lettera* XXI, in *Rime*, pp. 449-51.

denti costituisce il meglio delle feste medesime. Senza cercare qui, chè sarebbe inopportuno, se veramente e per quanto tempo ella avesse seguìto in cuor suo le dottrine della Riforma, come è stato spesso affermato da allora ai nostri giorni, ci basterà riconoscere che, nel fatto della religione, fu in lei qualche cosa di più vero, di più fervido che non si trovi nella maggior parte de' suoi contemporanei, e una rara attitudine a cogliere l'essenza della parola divina e una brama ardente di ricongiungere la propria vita al principio di ogni vita.

V.

Se non che (e questo è in lei ancor più mirabile) l'estasi non le impedì mai di ritornar continuamente in mezzo alla realtà delle cose, come consolatrice, benefattrice, eroina di quella carità stessa, che nei claustri solitari, dove più volte si raccolse a vita contemplativa, avea vagheggiata, meditando il volontario martirio di un Dio. L'ardore dell'opera corrispondeva all'ardore del pensiero. Ella era nel tempo stesso la Piccarda del paradiso dantesco, e la Santa da Siena, che passa per la terra lottando come un eroe. Di più: se l'estasi non la tolse

all'attività benefica della vita, era naturale che non le impedisse di passar col pensiero stesso da Dio ai profanatori del tempio, dall'adorazione alla indignazione, dall'inno all'invettiva. E così, per entro le rime sacre, tutte ardore serafico, freme talvolta come una voce annunziatrice di terribile vendetta. Udiamo:

> Già la tromba celeste intorno grida,
> E lor, che della gola e delle piume
> S'han fatto idolo in terra, a morte sfida.[1]

Così ardeva di santa ira vedendo lo « spirto divino » purgare « del lezzo antico l'alma e vera chiesa ». In cotesto medesimo soggetto la sua parola piglia forme e movenze dantesche:

> Va il gregge sparso per cibarsi, e trova
> I paschi amari; ond'ei sen torna, ed ode
> Risonar l'arme altrui nel proprio ovile.[2]

> Veggio d'alga e di fango omai sì carca,
> Pietro, la rete tua, che se qualche onda
> Di fuor l'assale o intorno la circonda,
> Potria spezzarsi e a rischio andar la barca.[3]

A chi non viene qui all'orecchio quel grido che Dante udì uscir dal cielo: « O navicella mia, com'mal sei carca »?[4] Or in questo aere tranquillo, per entro la pace di paradiso, che

---

[1] Parte II, *Rime Sacre e Morali*, son. CXXXIV.
[2] Ivi, son. CXXXVI.
[3] Ivi, son. CXXXVII.
[4] *Purg.*, XXXII, 129.

spirano coteste rime, che mirabili effetti fanno quegli scoppi improvvisi di rammarico dantesco! Non meno che gli atti di carità eroica, essi ci attestano che l'ascetismo non dovette mai prevalere ad ogni altro affetto di lei, come potrebbe credere chi badasse a quei soli luoghi del canzoniere ch' esprimono una certa stanchezza della vita, un oblio di ogni gloria terrena e fin quasi il rimorso di amar quell'arte in cui pure ella aveva fatto cose sì belle![1] Ah no, in cotesti luoghi medesimi sentiamo che l'amore dell'artista vince il rimorso della donna pia: tanto squisita è l'arte adoperata a condannar l'arte, tanto dolce la parola che considerava la parola poetica come peccato! E talvolta, quando parrebbe che più si abbandoni all'ascetismo, si ricorda ancor più efficacemente de' migliori esempi della nostra poesia. Così in quel sonetto:

> Quasi rotonda palla accesa intorno
> Di mille stelle veggio, e un sol che splende
> Fra lor con tal virtù ch' ognor le accende,
> Non come il nostro che le spegne il giorno.
> Or quando fia che l'alma in quel soggiorno
> Segua il pensier, che tanto in su s' estende,
> Che spesso quel che 'n ciel piglia non rende
> Alla memoria poi nel suo ritorno?[2]

[1] Vedansi più specialmente nella Parte II, *Rime Sacre e Morali*, sonn. VI, CLXXXVIII.

[2] Parte II, *Rime Sacre e Morali*, son. XXXVII.

Come ognun vede, qui si è levata alla maniera dantesca di ritrarre le visioni celesti e le difficoltà che aveva la memoria a seguir l'intelletto, profondato in quelle. [1] Or come avrebbe potuto cessare di pregiar l'arte quando già sapeva con essa levarsi così alto? Come persuadersi di non poter più aspirare al cielo se non dimenticando del tutto la terra, quando era giunta a sentire alla maniera di colui che, in un'immensa concezione poetica, aveva indissolubilmente congiunti terra e cielo, inferno e paradiso, passioni terrene e ardori celesti, patria e religione?

Tutto il canzoniere della Colonna è certamente de' migliori fra quanti se ne scrissero al suo secolo. La nobil donna era dotata di un più vivo sentimento poetico che non fosse quello di parecchi uomini, allora così celebrati, e oggi faticosi a leggere, anche per coloro che li studiano con intenzioni critiche e senza aspettazione di alcun diletto. Oltre poi a cotal vantaggio, ella aveva quell'altro, che dianzi ricordammo, della verità e nobiltà de' propri

---

[1] *Parad.*, I, 7-10:

> Perchè, appressando sè al suo disire,
> Nostro intelletto si profonda tanto,
> Che retro la memoria non può ire.

affetti e della natural poesia del suo argomento e di tutta la sua vita medesima. Certo non ischivò nè il difetto dell'astrattezza e de' concetti troppo sottili, quasi inevitabili in tanto idealismo di pensiero e di passione, nè quello della monotonia, ancor meno evitabile in un soggetto di tal sorta. Anzi, quanto al secondo difetto, non ischivato interamente dallo stesso cantor di Laura, si noti che le rime della nostra poetessa, scritte tutte, salvo forse un'eccezione sola, dopo la morte del marito, corrispondono nel loro complesso alla seconda parte del canzoniere petrarchesco; e così non potevano aver quella varietà che viene al canzoniere medesimo dalla dipintura immediata delle impressioni amorose. È facile intendere che la poetessa era, per questo rispetto, in una condizione assai men favorevole, essendo ella costretta ad aggirarsi nel regno delle reminiscenze.

I quali fatti stimo debbano essere sfuggiti a quei critici moderni che in lei trovarono tiepidi gli affetti e scarso o manchevole il carattere femminile. Ma il vero è che le dipinture di se stessa corrispondono esattamente al suo stato effettivo di vita. E poi, i caratteri femminili hanno ad essere tutti simili tra loro? O non ce ne sono stati sempre, nella

realtà e nell'arte, di più o meno simili a quello di Vittoria Colonna?

Piuttosto è da dire ch' ella, chiusa in sè, e non altro cantando che la dolorosa sparizione del suo bel sole, neglesse quella storia che tanto conferisce ad avvivare i fantasmi dello spirito e a temperar le astrazioni del pensiero. E così non ritrasse molte altre cose belle, in specie di quel paradiso di natura, dove passò una parte di sua vita. Certo, di questo essa toccò qualche volta; e con quei pochi tocchi ci fece intendere come, volendo, avrebbe saputo dipingerne le incomparabili bellezze. Oltre all' esempio arrecato nel principio del mio discorso, ricorderò quegli altri versi, dove, in occasione delle feste d' Ischia per le vittorie del suo sposo, descrive la cima, il grembo e l' ampie falde del monte che fiammeggiavano, e « le vezzose sponde Del lito bel di lumi ornate e calde ».[1] Ma il fatto è che appena si affisava a cotesti spettacoli, le sue reminiscenze si ridestavan più incalzanti che mai, e, quasi nebbie fitte, involgendola tutta, glieli toglievano allo sguardo. Si persuadeva allora che una natural contrarietà fosse fra gli uni e le altre, fra il mondo esterno e il suo pen-

---

[1] Parte I, *Rime Varie*, son. XCVII.

siero[1]; e spesso, tornandole alla mente quella sua sovrana luce, sparita per sempre, giungeva persino a dispregiar le bellezze della natura.[2] Ah, se avesse invece sentita la parentela del dolore e di tutti gli altri affetti umani con quelle bellezze; se non ostante il maggiore strazio che gliene veniva, avesse dipinte queste insieme coi suoi moti intimi, di qual nuovo pregio avrebbe arricchito la sua poesia! E la stessa immagine di lei ci sarebbe rimasta nel pensiero eternamente congiunta con quel suo soggiorno, con quello « scoglio », degno davvero di risplendere nei regni dell' arte, come fa in quelli della natura.

VI.

Ma chi voglia cercare dove la Colonna mostri maggiormente la sua virtù, e dove quel suo unico invitto amore e quella sua materia storica, che pure ci parve naturalmente poetica, acquistino maggior bellezza e splendor d'arte, deve fermarsi principalmente ai luoghi del canzoniere, in cui sono ritratti i moti più delicati e teneri del cuore. Nelle sue profonde

[1] Parte I, *Rime Varie*, son. X, LV.
[2] Ivi, son. LIX.

meditazioni ella si avvezzò a cogliere tutti quei moti, per quanto segreti e fuggitivi. Li coglie talvolta così rapidamente sul loro nascere, che parrebbe li facesse nascere ella medesima. Qui ella ci sembra veramente originale; ha una forma parca e insieme lucida e potente nella sua semplicità: qualità rara nella nostra poesia erotica, dove, bene spesso, gli ornamenti eccedono e ingombrano il pensiero. Qualche sua immagine rapidissima sembra un raggio di sole, che, trasparendo un momento da nuvoli folti, rischiari d'un tratto una gran distesa di terre e di acque. Riesce efficace soprattutto nei paragoni: così in quello del suo fuoco interno, con la fiamma che, correndo licenziosa e superba, divora anche ciò che si adopri a spegnerla; [1] e nell'altro del suo animo combattuto, ma non vinto mai dalla fortuna, col ginepro che percosso dal vento, non che aprire i rami o piegarsi, si raccoglie, si stringe tutto in se medesimo, e resiste sempre. [2]

Tale nelle rime amorose, tale nelle sacre. Mancano, è vero, a quest'ultime quel sublime biblico e quei movimenti epici e drammatici che sono propri della grande poesia religiosa,

---

[1] Parte I, *Rime Inedite*, son. XII.
[2] Parte I, *Rime Varie*, son. CXI.

la quale, magnificando le opere di Dio, aspira a volare alto come aquila; ma di tal poesia non abbiamo veramente in Italia, almeno dal cinquecento in qua, esempi che possano gareggiare con quelli che ne hanno gli stranieri nel *Paradiso Perduto* e nella *Messiade.* E manca pure alle stesse rime il dolore della canzone petrarchesca alla Vergine: canzone che ritrae il conflitto angoscioso di uno spirito che cerca il cielo, senza potersi sciogliere in tutto da' legami terreni. Ma ben hanno esse rime tutto l'ardore che può infondere la fede cristiana. La nostra poetessa, da una parte, non anelava a voli sublimi; e dall'altra, unificati in sè i due affetti sovrani di sua vita, era libera da ogni lotta. Poche volte quell'ardore è stato espresso così efficacemente nell'arte di ogni tempo, come essa fece non di rado ne' suoi versi.[1] In questi e in altri suoi luoghi si sente l'affetto di un serafino; dico di un serafino che, a significare l'immenso suo amore, abbia pur bisogno delle più dolci immagini e armonie della terra.

Ai dì nostri l'ammirazione verso la Colonna come poetessa è certo minore di quella

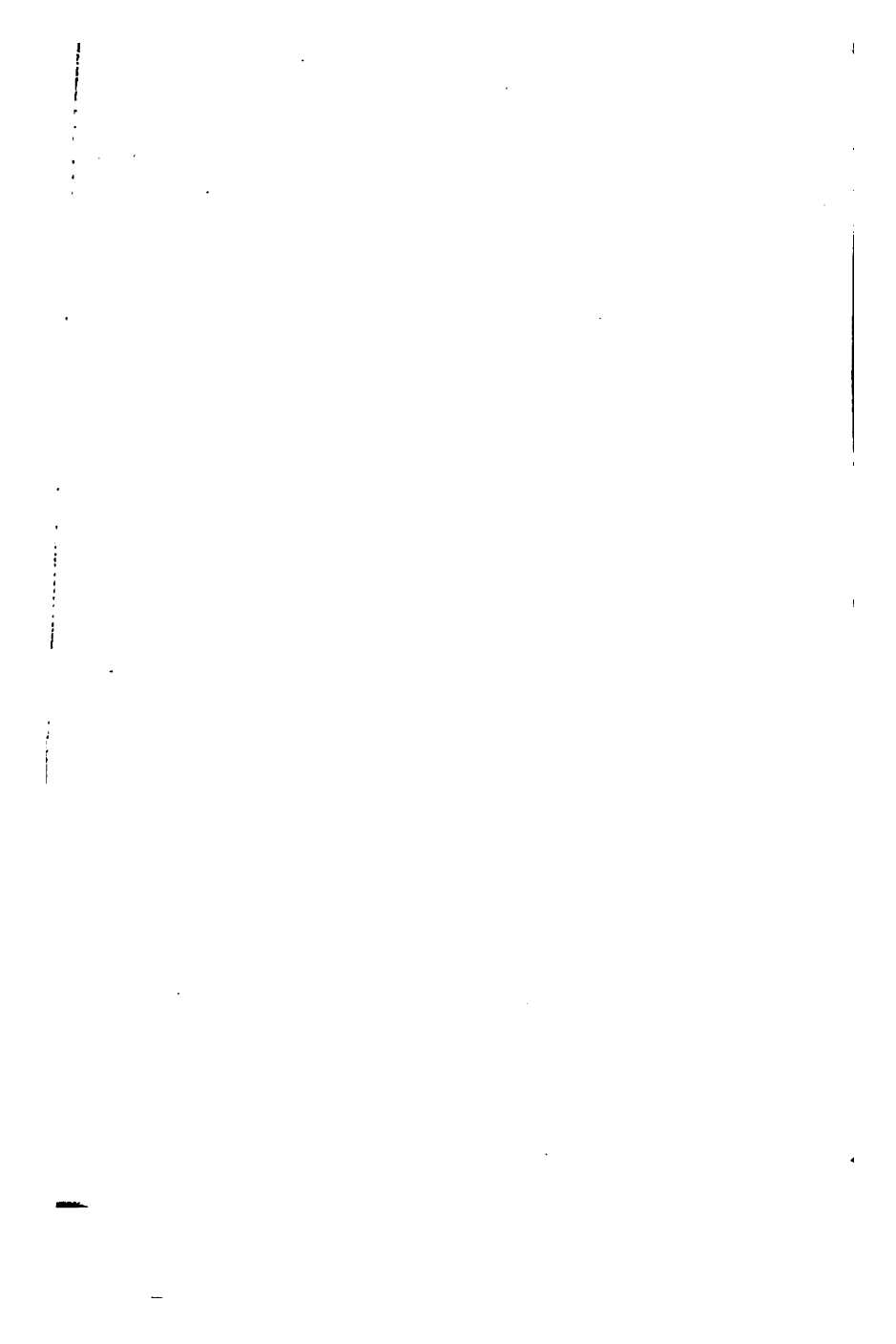
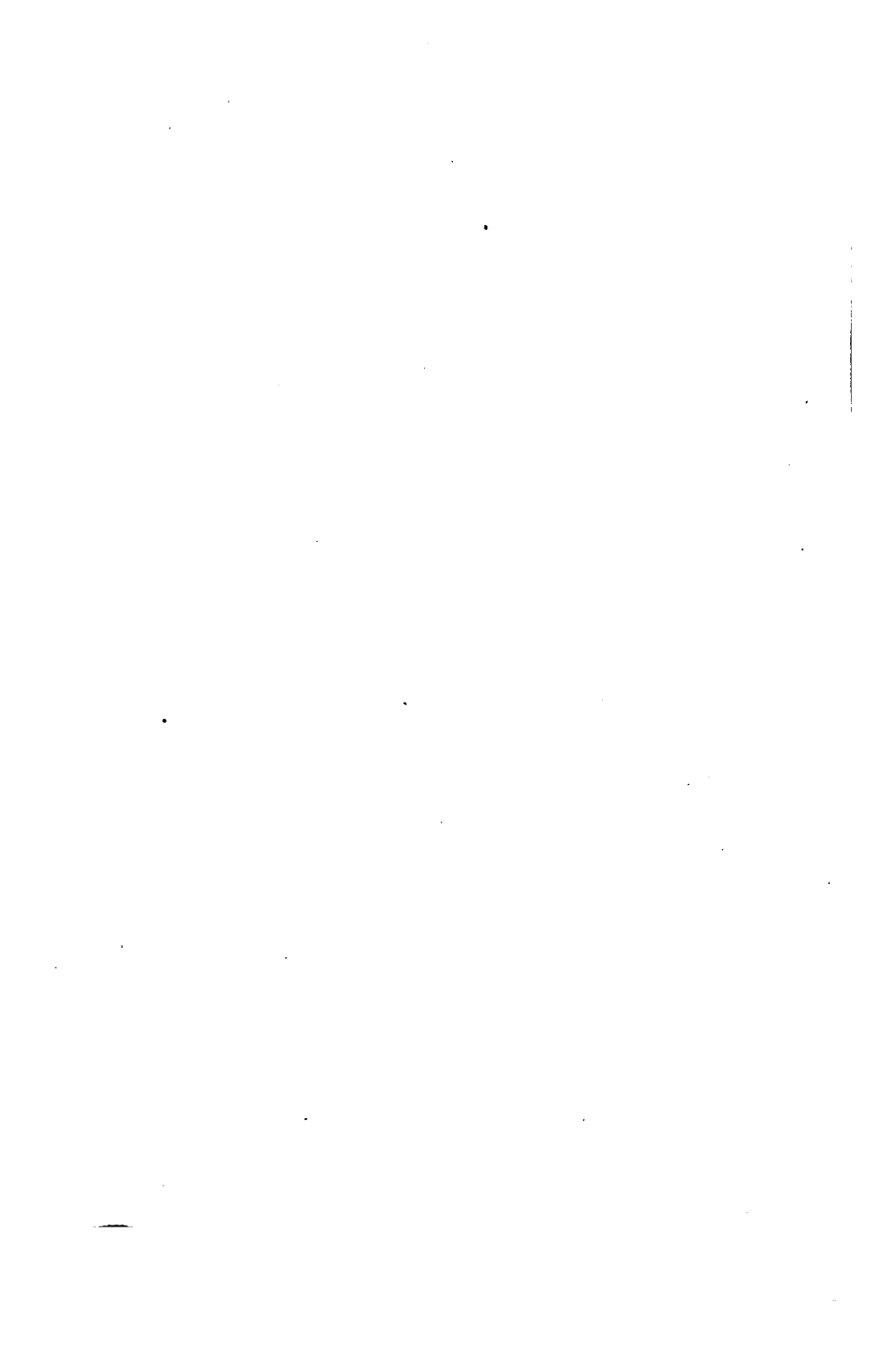
---

[1] Vedansi ad esempio: « Qual digiuno augellin, che vede ed ode » (Parte II, *Rime Sacre e Morali*, son. VII); ed i sonn. XLV, CLXXVIII, appartenenti alle *Rime* stesse.

che le ebbero i nostri antenati; e qualcuno de' più recenti scrittori è d'avviso che alle grandi lodi, che di lei si fecero, avessero dovuto conferire alquanto l'alto suo stato e le sue virtù, rare sempre, e ancor più nel secolo decimosesto. Ma il vero è che, anche rispetto all'arte, ella supera molti de' suoi più celebrati contemporanei, ed è ancora uno de' migliori interpreti di quello spiritualismo che allora informò buona parte della nostra cultura. In tanto impallidire di altri astri, sorti in quei medesimi giorni, il suo, così nobilmente salutato dall'Ariosto, è di quelli che abbian meno perduto della loro luce, e che splenderanno finchè sia vivo ne' nostri petti l'amore del bello.

Poi, come ognun sa, la donna che per ingegno e dottrina gareggi con l'uomo, è una gloria tutta nostra, di quel Rinascimento che fu come una rivelazione scientifica e civile fatta dall'Italia a tutto il mondo. La Colonna, somma tra le donne italiane celebri del suo tempo, ricorda il più alto grado di perfezione a cui allora giungesse l'ingegno femminile; ed è quindi il più insigne esempio di una di quelle poche glorie nostre che non furono così presto superate dagli stranieri. Noi ammiriamo in lei un ideale di donna, non meno puro e splendido di quelli vagheggiati da Dante e dal

Petrarca, e nel tempo stesso un gran personaggio storico; e ciascuna delle due immagini cresce luce all'altra. Dopo que' due nomi femminili che sono i più gloriosi in tutta la nostra poesia, il suo è senza dubbio quello che suona più dolce, più caro e che più desta reminiscenze di cose grandi. Se non che Beatrice e Laura debbono l' immortalità a' loro sommi cantori; Vittoria Colonna, eroina insieme e poetessa, la deve a se medesima.

Ma questo ci apparirà in tutta la sua evidenza, quando sarà fatto un ampio lavoro, il quale, traendo profitto anche dai molti lavori particolari, che già abbiamo su lei, guardi la Colonna da ogni suo lato. Per ora quei medesimi studi sono forse insufficienti al bisogno; certo non ce n' è ancor uno che dimostri tutta la singolare efficacia ch' ella esercitò su i più eletti ingegni contemporanei. Le indagini di tal sorta, spesso neglette dai critici, sono pur sempre necessarie alla piena estimazione dei grandi spiriti, perchè gli effetti che questi abbiano suscitati negli altri valgono come una novella testimonianza e quasi come una riprova della loro grandezza. E ciò, senza dubbio, avverrebbe anche per la nostra eroina.

ALFIERI.

IL SAUL

I.

In tanta diversità di giudizi circa i principii d'arte e il valore drammatico dell'Alfieri, i critici quasi tutti concordano nel ritenere il *Saul* non pur come la migliore, ma ancor come una concezione singolare tra tutte le altre sue tragedie. Fin lo Schlegel, ch'è tutto dire, ne ammirò i colori orientali e lo slancio lirico. Ma fra quanti ne riconobbero i pregi, nessuno, pare a me, colse nel segno meglio che il Sismondi: il quale, in questo come in altri subbietti, si dimostrò critico acuto e superiore a molti degl'italiani e forse a tutti gli stranieri che discorsero della nostra letteratura. Questa tragedia, egli disse, è diversissima da tutte le altre dell'Alfieri. È un lavoro condotto secondo il concetto dello Shakespeare e non secondo quello de' tragici francesi. Qui non ci è un conflitto tra la passione e il dovere, che formi la peripezia e l'intreccio; ci è la rappresenta-

zione di un carattere nobile, non iscevro però di quelle grandi debolezze che talvolta si congiungono colle grandi virtù; ci è la fatalità non del destino, ma della stessa natura umana. Appena può dirsi che la tragedia abbia un'azione: Saul cade vittima, non delle proprie passioni o de' propri delitti, bensì de' rimorsi che in lui pigliano proporzioni enormi, per virtù di una ardente immaginazione. Egli è il primo pazzo eroico che io vegga introdotto nel teatro classico; mentre nel romantico lo Shakespeare e i suoi seguaci hanno con terribile evidenza dipinta la morte della ragione, più spaventosa che la morte del corpo.[1] Giudizio veramente profondo, che parecchi critici hanno poi ripetuto sotto forme diverse, ma tutte meno precise e meno efficaci.

Or più che all'opinione de' critici, importa badare a ciò che ne disse il medesimo poeta e alla chiara consapevolezza ch' egli ebbe delle differenze che corrono fra le altre sue tragedie e questa, e specialmente al suo proposito deliberato di concepire e condurre il *Saul* in una maniera diversa da quella che aveva tenuta fin allora. Di tal consapevolezza ha ragionato in

---

[1] *De la littérature du midi de l'Europe*, Paris, 1829, t. III, 29-30.

alcune sue pagine il Guerzoni, commentando egregiamente quel luogo dove l'Alfieri disse di avere nella presente tragedia « sviluppato o spinto assai più oltre che nelle altre sue, quella perplessità del cuore umano così magica per l' effetto, per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa ».[1] Notevoli ancora sotto questo rispetto, come osserva lo stesso critico, sono le altre sentenze, dove il poeta ragionò della maggior libertà che, secondo lui, concedono gli argomenti biblici a chi volesse toglierli a soggetto di tragedia. A noi basta ricordar questa sola: « Nessun tema lascia maggior libertà al poeta di innestarvi poesia descrittiva, fantastica e lirica, senza punto pregiudicare alla drammatica e all'affetto; essendo queste ammissioni o esclusioni una cosa di mera convenzione.... ».[2]

Molte sono le considerazioni che qui vengono spontanee alla mente; ma per non allontanarci dalla presente quistione, ci restringiamo ad esporne una sola; ed è, che se l'Alfieri, da una parte, intendeva benissimo come ci fosse una maniera più larga e più efficace della sua,

---

[1] *Il teatro italiano nel secolo XVIII*, Milano, 1876, pp. 609 e sgg.

[2] *Parere dell'autore....* in *Tragedie di V. Alfieri*, Firenze, Le Monnier, 1855, II, 537.

non pensava, dall' altra, che quella maniera potesse essere, anzi fosse già stata mirabilmente applicata ad argomenti non tratti dalla Bibbia. Conosceva lo Shakespeare; anzi disse che, quanto più quell' autore gli andava a sangue, tanto più egli se ne volle astenere;[1] eppure non s' accorse che, così ragionando, si avvicinava al sommo inglese molto, ma molto più che non avrebbe mai creduto, nè tanto meno desiderato. Certamente poi fra la forma tragica, qui vagheggiata, e quella da lui costantemente recata ad atto, corre un intervallo maggiore che non tra quella stessa nuova forma e la forma romantica.

A mostrare la consapevolezza che il Poeta ebbe della differenza fra il *Saul* e le altre sue tragedie, vale anche ciò che scrisse in proposito delle recite a cui egli medesimo partecipava: « era (Saul) il mio personaggio più caro, perchè in esso vi è di tutto, di tutto assolutamente ».[2] Parole notevolissime perchè non possono riferirsi se non a quella ricchezza di affetti e a quegli ondeggiamenti e contrasti di passioni, che fanno del cuore di Saul come un mare commosso. E del cuore

[1] *Vita* (ed. Teza, Firenze, Le Monnier, 1861), ep. IV, cap. II, p. 177.

[2] *Vita*, ep. IV, cap. XXIII, p. 281.

di un eroe si può dire ciò che del mare, che non è mai così sublime a vedere come nella tempesta.

Qui giunti, domandiamo: come mai l'Alfieri, con quella sua natura così rigida e con quella sua fede invitta nei tipi classici, potè concepire un'azione drammatica qual è il *Saul?* Prima di rispondere a tale domanda, vediamo un po' in che consista la insolita bellezza di questa tragedia.

II.

Consiste nel carattere del protagonista. Saul è un personaggio di smisurata forza morale: egli lotta contro nemici gagliardissimi; e di nulla avrebbe paura al mondo, se non avvertisse dentro sè come un potere misterioso che spesso gli muove guerra. Sempre che da questo nemico intimo ha pace o tregua, egli, scrollando il capo, dissipa tutti i nembi che gli si addensano intorno; resiste ai Filistei, ai sacerdoti, ai profeti; e pare un gigante che combatta contro un esercito di gente comune. Ma col ridestarsi di quel nemico interno, la battaglia diviene ancor più ardua e feroce; ed egli pare allora un gigante che lotti con un altro gigante. C'è però un'altra cosa che a volte

lo sgagliardisce: il credersi odiato da' suoi più cari e dagli stessi figli. Si lamenta allora di esser privo fin del sole e del sorriso della natura: e vinto no, ma stanco, esclama:

> La pace
> Mi è tolta; il sole, il regno, i figli, l'alma,
> Tutto mi è tolto!... Ahi Saúl infelice!
> Chi te consola? al brancolar tuo cieco,
> Chi è scorta, o appoggio?... I figli tuoi, son muti;
> Duri son, crudi.... Del vecchio cadente
> Sol si brama la morte....[1]

Quella stessa vecchiezza, quello stesso capo canuto e tremolante ce lo rende anche più caro e più eroico. Una gran forza morale in un uomo ancor giovane farebbe di questo un carattere certamente più fecondo di effetti epici e anche drammatici; ma non giungerebbe mai a destare le particolari impressioni che desta quando l'ammiriamo in uno come Saul, al cui sguardo oramai la vecchiezza copriva tutto di squallore. Dall' antitesi fra la stanchezza fisica e quella gran forza si accresce il sublime dinamico che costituiva l'essenza del suo carattere. La gelosia per Davide e tutte le altre sue colpe non alienano il nostro cuore da lui, perchè le vediamo sempre congiunte con tanta grandezza di animo e tanta

[1] Atto III, sc. IV.

infelicità di vita. De' propri contrasti intimi si mostra consapevole quando dice:

> Bramo in pace far guerra, in guerra pace;

e cotesta consapevolezza fa più intensi i suoi affanni, e gli mette in cuore come una paura di se medesimo: la sola paura ch'egli conosca. Con rapidissima vicenda passa e ripassa dall'amore all' odio, dalla fede al sospetto, da'propositi più feroci all'oblio di se stesso nelle carezze de'suoi figliuoli. Come un mare, ora tranquillo, ora commosso da un vento solo, ed ora combattuto nel tempo stesso da venti contrari, così quel-l' infelicissimo o si accheta alle lagrime e alle tenerezze de' suoi figliuoli, o sorge violento alle maligne punture di Abner, o aduna nel proprio cuore moti e passioni opposte, con infinito strazio di se medesimo.

Nel concepire questo carattere, l'Alfieri non considerò la Bibbia alla stessa maniera del Milton, presso il quale il fine religioso prevaleva ad ogni altro intendimento; ma la ebbe nello stesso conto che la storia e le altre sorgenti da cui derivava materie che gli paressero tragediabili. D'altra parte non potrebbe affermarsi, come taluno ha fatto, ch' egli intendesse capovolgere il significato del racconto biblico: opinione che si può confutar facilmente con ciò

che il poeta disse nel *Parere* sulle sue tragedie. Il vero è che, volgendo le sue facoltà a ritrarre un carattere eminentemente umano e sublime, l'Alfieri tutto pospose a questo fine; e si comportò come tutt'i poeti veramente ispirati, e come, fino ad un certo punto, fece lo stesso Milton nell'ideare le migliori parti del carattere di Satana. E già Saul acquista nella presente tragedia quel valore medesimo che Satana ne' più bei luoghi dell'epopea miltoniana: riesce eroico, quali si siano state le intenzioni colle quali fu ideato e messo in azione dal poeta. Magnanimo verso i vinti, ricorda con sentimento misto di orrore e di disprezzo come Samuele spegnesse Agag:

Reo di coraggio
Parve egli al fero Samuél: tre volte
Con la sua man sacerdotale il ferro
Nel petto inerme ei gl'immergea.[1]

Egli ha del Farinata: se insieme coi suoi aveva debellato i nemici del popolo ebreo, era però stato solo a difendere contro i sacerdoti i diritti della sventura, a proteggere

L'Amalechita re, coll'armi in mano
Preso in battaglia; un alto re, guerriero
Di generosa indole ardita, e largo
Del proprio sangue a pro del popol suo.[2]

---

[1] Atto IV, sc. IV.

In alcune delle più famose rappresentazioni ispirate dal cristianesimo, l'eroe ribelle finisce coll'inchinarsi al *disonor del Golgota*, col cedere a Dio: la soggezione volontaria o forzata, la conversione o l'annichilamento è la catastrofe più conforme a quella specie di soggetti, anche quando l' azione pareva dovesse avere un esito ben diverso. Così, nel *Paradiso perduto*, Satana, grande, audace, eroico e fortunato nella sua impresa, d'un tratto, e in quel momento stesso che tutte queste sue qualità dovevano maggiormente risplendere ed essere ammirate dagl'infiniti angeli ribelli, suoi seguaci, diviene, o piuttosto, vorrebbe il poeta che divenisse, un personaggio comico: catastrofe inconcepibile in tanta grandezza di carattere e di opere; attentato imperdonabile, che il padre stesso osò contro quella sublime creatura del suo pensiero.

Se l'Alfieri si guardò dal commettere un simil peccato, non giunse per altro alla concezione di un carattere veramente satanico. Anzi, ad attenuar forse gli effetti della ribellione, fece sì che Saul non di rado distinguesse il volere di Dio da quello de' sacerdoti:

> Ma, sempre a me d'Iddio tu parli; eppure,
> Ben tu il sai, da gran tempo, hammi partito
> Da Dio l'astuta ira crudel tremenda
> De' sacerdoti. [1]

[1] Atto III, sc. IV.

E se talvolta Saul cominciava a temere non fosse Dio medesimo il suo nemico, eccolo ritornare subito a quell'idea che in lui temperava gli affanni, e agli occhi nostri tempera il carattere del ribelle:

Ah! questa al certo,
Vendetta è questa della man sovrana.
Or comincio a conoscerti, o tremenda
Mano.... Ma che? donde cagione io cerco?...
Dio, non l'offesi io mai: vendetta è questa
De' sacerdoti. [1]

All' ultimo parrebbe che, per effetto di questa temperanza, l' eroe fosse quasi disposto a cedere e umiliarsi. Se non che avviene in lui un rapido e insieme naturalissimo rivolgimento di animo, per cui la catastrofe corrisponde meglio a tutta la precedente azione dell' eroe. Atterrito più che mai dalla minacciosa visione de' sacerdoti, avuta in sogno, egli prega, che, cadendo su lui tutte le vendette del cielo, siano almeno salvi i suoi figli innocenti. Ma ecco che, mentre prega, è colpito dal fragore della battaglia, improvvisamente cominciata da' Filistei; e gridando:

L'elmo, lo scudo, l'asta,
Tosto or via, mi si rechi: or tosto l'arme,
L'arme del re. Morir vogl'io, ma in campo; [2]

---

[1] Atto IV, sc. III.
[2] Atto V, sc. III.

si rialza, e non sente, e non vede più nè minacce, nè spettri, nè profeti, nè dito di Dio: torna ribelle come prima, e muore qual visse.

Questo è Saul: personaggio che riesce potentissimo, perchè con l' azione e con la parola ritrae tutto il suo gran travaglio interno; e ne ritrae non pure quel colmo che precede quasi immediatamente la catastrofe, ma ancor lo stato anteriore. Ampiezza di rappresentazione rarissima nell'Astigiano, e che distingue lui e i francesi dallo Shakespeare, nelle cui tragedie quello che vorrei chiamare fatto morale, c' è dal principio alla fine, e forma una storia compiuta, spesso più compiuta ancora che non si trovi nel romanzo e nell' epopea.

Di questa insolita maniera dell'Alfieri si scorgono altri segni anche ne' personaggi minori; ma da ciò non possiamo inferire che il *Saul* in tutte le sue parti è una creazione shakespeariana, come pare giudicasse il Sismondi. Anzi crediamo che, quanto a sceneggiatura e ad altre forme drammatiche, questa tragedia non sia gran fatto diversa dalle altre. Così, ad esempio, il primo atto è tutto impresso della vecchia stampa alfieriana. Entra prima David, e poi Gionata che, sentendolo parlar solo, esclama: « Oh! qual voce mi suona? Odo una voce Cui del mio cor nota è la via ».

E poco dopo: « Che ascolto? Ah! David solo
Così risponder può »: proprio come accade nell'atto e nella scena corrispondente dell'*Oreste*, dove il protagonista, penetrato nella reggia di Agamennone, è riconosciuto allo stesso modo da Elettra, che esclama: « E chi sarai tu dunque, Se Oreste non sei tu? » Insomma, abbiamo qui il solito schema e i soliti cancelli. Se non che, dentro quei cancelli c'è questa volta un personaggio gigantesco; il quale nonostante l'angustia del tempo e dello spazio, dispiega tutta la sua forza smisurata; e pare un titano che, dibattendosi fra le catene, scuota per un gran tratto intorno a sè la terra, e ancor minacci gli Dei!

III.

Conosciuto così nel suo intimo questo carattere, in cui si aduna tutta l'azione della tragedia, ripigliamo la domanda fatta da principio: come mai il poeta, con quella sua rigida natura, con quei tipi tragici, creduti da lui quasi dommi e osservati fedelmente nelle altre sue tragedie, potè dar vita a una concezione di quella sorta? Rispondendo a tale domanda, potremo forse dir qualche cosa che varrà insieme

a chiarir meglio tutto l'animo del poeta medesimo.

Primamente, chi cerchi nella sua vita giovanile, troverà, fra tanti errori e tante follie, parecchi segni di uno spirito non pur bramoso di darsi a qualche operosità più degna, ma (ciò che più importa al nostro proposito) disposto altresì a sentire la bellezza nei suoi più vari aspetti; anche in quelli che poi, divenuto consapevolmente poeta, non ritrasse con la sua arte. Così, per esempio, la varia bellezza delle cose esterne ha scarsissima parte nei suoi componimenti di qualsiasi genere; eppure, dalle sue testimonianze stesse, sappiamo esser egli stato propenso per la bellezza, sì degli animali che degli uomini, e d'ogni cosa; a segno che la bellezza per alcun tempo nella sua mente preoccupava il giudizio, e pregiudicava spesso al vero.[1] E dall' aspetto del mondo esteriore gli vennero altresì quelle impressioni vaghe e indeterminate, quel sentimento dell' infinito, ch' è tanta parte della coscienza moderna. Lasciamo che parli egli stesso: « Oltre il teatro, era anche uno de' miei divertimenti in Marsiglia il bagnarmi quasi ogni sera nel mare. Mi era venuto trovato un

---

[1] *Vita*, ep. II, cap. II, p. 26.

luoghetto graziosissimo ad una certa punta di terra posta a man dritta fuori del porto, dove sedendomi su la rena con le spalle addossate a uno scoglio ben altetto che mi toglieva ogni vista della terra da tergo, innanzi ed intorno a me non vedeva altro che mare e cielo; e così fra quelle due immensità abbellite anche molto dai raggi del sole che si tuffava nell'onde, io mi passava un'ora di delizie fantasticando; e quivi avrei composte molte poesie, se io avessi saputo scrivere o in rima o in prosa in una lingua qual che si fosse ».[1]

A leggere codeste parole chi non ricorda l' *Infinito* del Leopardi? quella siepe che escludeva lo sguardo da tanta parte dell' ultimo orizzonte e quell' immensità in cui si annegava il pensiero del poeta?

Se nel Mezzogiorno sentiva come il Leopardi, nel Settentrione fantasticava come l'Ossian. « La novità di quello spettacolo (dice egli stesso), e la greggia maestosa natura di quelle immense selve, laghi, e dirupi, moltissimo mi trasportavano; e benchè non avessi mai letto l' Ossian, molte di quelle sue imagini mi si destavano ruvidamente scolpite, e quali le ritrovai poi descritte allorchè più anni dopo lo lessi

[1] *Vita*, ep. III, cap. IV, p. 73.

studiando i ben architettati versi del celebre Cesarotti ».[1] Sono veramente degne di nota così le descrizioni ch' ei fece di quegli orridi mari e di quell'eterno gelo, come il suo dolore per non sapere far versi; perchè in quelle regioni più che altrove, gli si destavano « idee fantastiche, malinconiche, ed anche grandiose, per un certo vasto indefinibile silenzio che regna in quell' atmosfera, ove ti parrebbe quasi di essere fuor del globo ».[2]

Mirabile questa condizione di un' anima che riceveva nuove impressioni poetiche ad ogni mutar di cielo e di paese, e nel tempo stesso credeva di non posseder il linguaggio della poesia. E più che mai egli se ne lamentava percorrendo solitario i vasti deserti dell' Aragona. « Disgrazia mia (ma forse fortuna d' altri) che io in quel tempo non avessi nessunissimo mezzo nè possibilità oramai di stendere in versi i miei diversi pensieri ed affetti: chè in quelle solitudini e molto continuato avrei versato un diluvio di rime: infinite essendo le riflessioni malinconiche e morali, come anche le imagini e terribili, e liete, e miste, e pazze, che mi si andavano affac-

---

[1] *Vita*, ep. III, cap. VIII, p. 90.
[2] *Vita*, ep. III, cap. IX, p. 93.

ciando alla mente. Ma non possedendo io allora nessuna lingua, e non mi sognando neppure di dovere nè poter mai scrivere nessuna cosa nè in prosa nè in versi, io mi contentava di ruminar fra me stesso, e di piangere alle volte dirottamente senza saper di che, e nello stesso modo di ridere: due cose che se non sono poi seguitate da scritto nessuno, son tenute per mera pazzia, e lo sono; se partoriscono scritti, si chiamano poesia, e lo sono ».[1] Nulla di più profondo: l'arte ha comunicato un valore infinito a tutte le malinconie e audacie della coscienza moderna; le quali, senza l'arte, potrebbero molto perdere della potenza ch'esercitano su noi, e parere quasi sogni di spiriti infermi. Per l'arte, ci persuadiamo che quegli spiriti, infermi o no, eran geni; e quelle malinconie ci giungono come echi di ciò che freme nella coscienza di noi tutti.

Le stesse parole dell'Alfieri si adatterebbero alla vita di alcuni fra i più illustri ingegni moderni; e difatti il Byron e lo Shelley, se li consideriamo scompagnati dai poemi loro, potrebbero talvolta sembrarci strani o poco men che matti. Pure il loro canto, non che rialzarli ai nostri occhi, li

---

[1] *Vita*, ep. III, cap. XII, p. 17.

dimostra grandi per potenza d'arte e ancora più per generosi ardimenti. Or l'Alfieri, specie nella sua prima giovinezza, ebbe follie e malinconie non molto diverse, ma le sue follie non divennero poesia, come quelle dei due sommi inglesi: perchè quando in età provetta si volse all'arte, non pensò più a dar forma a quei sogni, a quella nuova famiglia d'immagini che s'era visto nascere dentro di sè, valicando tante terre e tanti mari. Non ci pensò più, e fu gran danno; poichè, se avesse ritratto se stesso e le sue impressioni in quei lunghi suoi pellegrinaggi, avrebbe fatto opera sommamente poetica e particolarmente adorna di due pregi rari nella nostra arte: quello di esprimere con tutta verità e spontaneità le prime irrequietezze di un'anima moderna; e l'altro di ritrarre tanti nuovi aspetti della natura, ignoti o mal noti alla poesia italiana rinchiusa da secoli nei suoi confini accademici, come noi stessi nei nostri confini geografici. Col suo rivolgersi all'arte, può dirsi che cessassero, o almeno diminuissero, nel nostro poeta l'ammirazione alla natura e il compiacersi di quelle immagini vaghe e indefinite che gliene erano venute. La povertà de'suoi studi, o come egli la chiamava, la sua ignoranza, divenne un'idea fissa che non gli diede mai più pace. E la meditazione del

perfetto tipo tragico e lo studio indefesso del tecnicismo dell'arte così gli occuparono l'anima, da far tacere in lui quell'io antico di cui siam venuti raccogliendo alcune delle poche testimonianze che ce ne rimangono.

Ma se quell' io antico ebbe scarsa partecipazione all' attività poetica dell' Alfieri, non potrebbe dirsi che si spegnesse del tutto, nè tanto meno che non fosse mai esistito. E ciò basterebbe al nostro proposito, ch' era di mostrare come il poeta fosse stato da principio meno rigido, meno assoluto e più ricco di certa specie d' immaginazioni e di affetti, che comunemente non si crede. Ma dobbiamo aggiungere che qualche insigne esempio di simili disposizioni si trova nelle sue tragedie, che pur furono concepite e lavorate in conformità di un tipo estetico, il quale, a torto o a ragione, escludeva quelle antiche disposizioni. Già fu notato dal Foscolo come l' Alfieri nella *Maria Stuarda* traesse dal *Bardo* del Gray la profezia sulle sciagure de' regnanti di Scozia.[1] Forse potrebbe osservarsi che non si trattava già di una vera e propria imitazione, come pare il Foscolo credesse; ad ogni modo, è certo che

---

[1] *Osservazioni critiche alla traduzione di un' ode di Tommaso Gray*, nel vol. I delle *Prose letterarie*, Firenze, Le Monnier, 1850, p. 521.

l'Astigiano s'ispirò in quell'ode inglese, di cui giovossi anche più il Monti nel suo *Bardo della Selva Nera*, com'ebbi a mostrare in un altro mio scritto[1]

IV.

Ma c'è un fatto assai più importante, fin oggi non avvertito da nessuno, ed è che la parte lirica del *Saul*, cioè tutto il canto posto in bocca a David, fu ispirato dall'ode non meno famosa del Dryden, *Alexander's Feast, or the Power of Music*, quella stessa che, imitata già da Angelo Mazza, fu a' nostri giorni egregiamente tradotta dallo Zanella.

In quest'ode, Alessandro, già conquistatore dell'Oriente, è rappresentato come assiso su splendido trono e circondato da' suoi generali, con accanto la bella e giovane Taide; mentre Timoteo, gran maestro di armonie, accompagnando il canto col suono dell'arpa, desta nel cuore dell'eroe un tumulto di pensieri e di affetti, che variano di natura e d'intensità col variare della musica: proprio allo stesso modo che fa David nella tragedia italiana. Certo, del potere che l'arpa davidica esercitava sopra Saul, un cenno si trova nella narrazione biblica, donde

---

[1] *Studi sulle poesie di Vincenzo Monti*, 8ª ediz., Firenze, Successori Le Monnier, 1894, p. 119 e segg.

fu tratto l'argomento della tragedia; ma quel cenno dice solo che, quando lo spirito maligno s'impossessava del re, David sonava l'arpa, e il re si riaveva e stava un po' meglio.[1] Non da cotesto cenno, dunque, ma dall'insigne esempio del poeta inglese l'Alfieri derivò l'idea di quel canto, incomparabile per movimenti lirici e drammatici. Ecco alcuni confronti, sebbene la miglior prova dell' imitazione si abbia nell'effetto immediato che fa sugli animi la lettura de' due componimenti nella loro integrità.

Comincia Timoteo a cantar di Giove che, assunte le forme di un dragone, scendeva dall' eteree volte nell'albergo della vezzosa Olimpia; indi canta di Bacco, sempre bello e sempre giovane, e ne descrive la marcia trionfale. Alla prima di queste rappresentazioni l' eroe macedone si sente egli stesso divenir quasi un Dio, al cui cenno tremino i cieli; alla seconda, s' inebria di ardore guerresco, e

> Fought all his battles o'er again;
> And thrice he routed all his foes, and thrice he slew the slain.

Moti eguali a questi suscita David nel cuore del re, quando canta:

> Traballa il suolo al calpestio tonante
> D' armi e destrieri:

[1] *Re*, I, XVI, 15-23.

La terra, e l'onda, e il cielo è rimbombante
D' urli guerrieri.
Saùl si appressa in sua terribil possa;
Carri, fanti, destrier sossopra ei mesce:
Gelo, in vederlo, scorre a ogni uom per l'ossa;
Lo spavento d'Iddio dagli occhi gli esce.

Accortosi Timoteo che l'effetto era eccessivo, cangia d'un tratto materia e metro. Così pure, mosso dalla stessa ragione, fa David; salvo che qui Saul stesso aveva interrotto il canto dicendo che a lui non altro oramai si conveniva che pace ed oblio. Seguitano dunque i due cantori; e il primo narra i casi e la fine infelice di Dario, il secondo loda le dolcezze domestiche. E ottengono effetti simili, perchè di Alessandro si dice:

now and then, a sigh he stole,
And tears began to flow;

e di Saul:

Di gioja lagrima
Su l'occhio turgido
Del re si sta.

Per tal modo l'un re, essendo giovane e ardente, s'inebria di amore per la bella fanciulla che gli è vicina; e l'altro, ch'è padre e vecchio, fra le carezze de' figli mormora:

Entro mie vene un latte
Scorrer mi sento di tutta dolcezza....

Ma ecco che Timoteo muta di nuovo accenti e metro; e muta pure David, sebbene non spontaneamente, ma eccitato, anche questa volta, dal re: e, da qui in poi, le due rappresentazioni si assomigliano sempre più, tanto negli effetti prodotti dalla musica, quanto nelle immagini con cui sono ritratti. L'Inglese dice:

Now strike the golden lyre again;
A louder yet, and yet a louder strain.
Break his bands of sleep asunder,
And rouse him, like a rattling peal of thunder.

Hark! hark! the horrid sound
Has raised up his head;
As awaked from the dead,
And amazed, he stares around.
Revenge! revenge! Timotheus cries,
See the Furies arise;
See the snakes that they rear,
How they hiss in their hair!

Odasi ora l'Italiano che, naturalmente, dovè adattare quelle visioni ai casi particolari e all'indole di Saul.

Ma il re già già si desta:
Armi, armi, ei grida.
Guerriero omai qual resta?
Chi, chi lo sfida?

Veggio una striscia di terribil fuoco,
Cui forza è loco — dien le ostili squadre.
Tutto veggio adre — di sangue infedele
L'armi a Israèle. — Il fero fulmin piomba,

Sasso di fromba — assai men ratto fugge,
Di quel che strugge — il feritor sovrano,
Col ferro in mano. — A inarrivabil volo,
Fin presso al polo — aquila altera ei stende
Le reverende — risuonanti penne,
Cui da Dio tenne, — ad annullar quegli empj,
Che in falsi tempj — han simulacri rei
Fatti lor Dei.

Nelle due dipinture i due eroi diventano furibondi: Alessandro, tolta in mano una face, corre precipitoso a metter fuoco a Persepoli; e Saul, in cui d'un tratto, più che il sentimento della gloria, può quello della gelosia, si avventa su David che scampa il pericolo per opera di Micol e Gionata: ed è questa una reminiscenza della Bibbia,[1] adattata però al resto dell'episodio che l'Alfieri derivò, come vedemmo, dal Dryden.[2]

Chi credesse che, accennando questa imitazione, noi vogliamo detrarre al merito dell'Al-

---

[1] *Re*, I, XVIII, 10, 11; XIX, 9, 10.

[2] Non sarà del tutto inutile l'avvertire che lo stesso Mazza, di cui abbiamo ricordato l'imitazione dell'ode inglese, in un altro suo componimento, lodando la virtù della musica, fa cenno insieme degli esempi di Davide e di Timoteo (*Lirici del secolo XVIII*, a cura di G. Carducci Firenze, G. Barbèra, 1871, p. 222):

Per dissipar la gelida
Cura d'Averno onde Saùl rodeasi
Modulò l'arpa Isaida;
E vinse il cor Timoteo
Di lui che accompagnò, vincendo il dì.

fieri, s'ingannerebbe davvero. A noi pare anzi, che sul poemetto inglese egli abbia saputo esercitare, come direbbe il Foscolo, i diritti del conquistatore e sia riuscito a farne una nuova creazione. E dopo ciò, vogliamo si ponga mente a questo, che il vantaggio che l'Alfieri seppe derivarne fu anche maggiore che a prima vista non sembri, perchè non pure ne trasse il canto posto in bocca a David e tutta quella magnifica scena in cui si esperimentano gli effetti di esso canto, ma se ne giovò anche in certo modo a compiere il carattere di Saul. Difatti, la parte lirica ritrae tutti gli ondeggiamenti e contrasti che agitavano in vario senso il cuore del protagonista; il quale per tutta la durata della tragedia parla e procede, in sostanza, conformemente a ciò che David ha detto. Il canto del vate è come una traduzione lirica dell'eroe; e se l'eroe avesse potuto interpretare nel canto se medesimo, non l'avrebbe fatto in maniera molto diversa da quella tenuta dal vate.

V.

Tornando al nostro proposito, ch'era di mostrare come l'Alfieri fosse di sua natura meno rigido, più ricco di teneri moti e più mo-

derno che comunemente non si crede, diciamo che anche l' essersi così mirabilmente appropriato la creazione del Dryden attesta in favore della nostra tesi. Per sentire tutta la bellezza di quella, vorrei dire, epopea musicale, per aver fede nella medesima idea sovrana onde il poeta inglese informò tale epopea, occorreva un'anima che non fosse chiusa agli effetti ineffabili che la musica produce, massime se sposata al canto. E a questo proposito quadra egregiamente una testimonianza che ne abbiamo da lui medesimo: « ..... quando divezzatomi dal teatro ci ritorno dopo un certo intervallo, ritrovo sempre non vi essere il più potente e indomabile agitatore dell' animo, cuore, ed intelletto mio, di quel che lo siano i suoni tutti, e specialmente le voci di contralto e di donna. Nessuna cosa mi desta più affetti, e più varii, e terribili. E quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o nell'atto del sentir musica, o poche ore dopo ».[1] Chi, pensando al verso tragico ed alla proverbiale aridità del poeta, fosse tentato di porre in dubbio l' esattezza de' fatti qui affermati, troverà nel *Saul* una magnifica prova della disposizione musicale e della fede del poeta nella potenza della musica.

---

[1] *Vita*, ep. II, cap. V, p. 36.

Ma perchè poi nel teatro alfieriano il *Saul* è concezione unica nella sua specie? Non sarebbe difficile trovarne la cagione nelle testimonianze del poeta medesimo; il quale, nel *Parere* sulle tragedie, parlando di questa, disse: « Le antiche colte nazioni, o sia che fossero più religiose di noi, o che in paragone dell' altre stimassero maggiormente se stesse, fatto si è, che quei loro soggetti, in cui era mista una forza soprannaturale, esse li reputavano i più atti a commuovere in teatro.... Ma comunque ciò fosse, io benissimo so, che quanto piacevano tali specie di tragedie a quei popoli, altrettanto dispiacciono ai nostri; e massimamente quando il soprannaturale si accatta dalla propria nostra officina. Se ad un così fatto pensare non avessi trovato principalmente inclinato il mio secolo, io avrei, ritratto dalla Bibbia più altri soggetti di tragedia, che ottimi da ciò mi pareano ». E, detto ancora di quali e quante bellezze i soggetti di quella natura sarebbero stati fecondi, soggiunge: « Ma il nostro secolo, niente poetico, e tanto ragionatore, non vuole queste bellezze in teatro, ogniqualvolta non siano elle necessarie ed utili, e parte integrante della cosa stessa ».

Lasciando stare quanto d' inesatto, rispetto alla storia e all' arte, è in queste sentenze, a noi

preme solamente di notare che il Poeta, facendo forza alle sue inclinazioni, piegava alle esigenze vere o immaginate de' suoi tempi. Poi, chi cerchi nella sua storia, troverà che gli esempi del teatro francese gli s' erano già stampati nella mente assai prima che pensasse a far tragedie egli stesso; e quando parlava, come abbiamo dianzi udito, del suo secolo e de' popoli moderni in generale, non aveva presenti al pensiero altri esempi che quelli della Francia e, per quel poco che c' era, anche dell' Italia. Dicemmo già come, col volgersi all' arte, qual egli la intendeva, gli venissero mancando que' moti intimi e quelle libere immaginazioni suscitate nel suo cuore dalla contemplazione immediata del mondo. Possiamo ora aggiungere che lo stesso avvenne di quella sua propensione, confessata, come abbiam visto, da lui medesimo, verso i soggetti che gli sembravano più poetici e più capaci di forme tragiche libere e feconde. Per questa parte ei ci fa rammentare del Corneille. E veramente, un importante paragone potrebbe farsi tra le cose dette dall'Alfieri in proposito del *Saul* e ciò che scrisse l' autore del *Cid* sulle famose unità: e il confronto dimostrerebbe nei due poeti un gran contrasto fra le loro disposizioni naturali e le esigenze de' tempi, e come e fino a qual punto essi ubbidissero più a queste

che a quelle. Non so neanche se un lavoro di questa specie sia stato fatto; certo non intendo farlo io ora. Io volevo solamente spiegare il *Saul* un po' meglio che i critici non sogliano fare: e a tale effetto accennai ad alcune disposizioni poetiche della prima giovinezza dell'Alfieri e ad un insigne esempio da lui seguitato. Tutto questo sarà stato poco; ma io non avevo promesso di più.

IL MISOGALLO.

I.

Al *Parigi Sbastigliato* tien dietro il *Misogallo*; all' inno, la satira: rapido passaggio dall'amore all' odio, del quale ci porgono insigni esempi anche i maggiori poeti contemporanei delle nazioni straniere. Non so se l'Alfieri sia stato mai per questo rispetto comparato a que' poeti; ma certo la comparazione varrebbe a farci meglio intendere l' indole della sua satira.

Coi suoi sublimi scotimenti, con l'assidua

vicenda de' suoi trionfi e delle sue sconfitte, la Francia ha sempre commosso i popoli vicini e i lontani, e suscitato da per tutto gagliarde passioni e ardenti speranze. La sua immagine non manca mai nelle migliori concezioni poetiche d'ogni paese; e, quali si sieno le forme che vi assume, desta sempre, e talvolta a dispetto del poeta stesso, il sentimento d' una forza agitatrice, d'una possanza sovrana a cui nulla resiste nel mondo. Come ad una splendida aurora si dirizzano gli animi e i volti di quanti si trovino all' aperto, e nell'ammirazione comune ciascuno sente nascere in sè affetti tutti suoi; così a quel nuovo sole, che fu la rivoluzione, si volsero i più nobili ingegni di ogni paese, salutandolo ognuno a suo modo. Quanta differenza di fede, di coltura e d' ideali tra i poeti d' Italia, di Germania e d' Inghilterra! Quale abisso specialmente tra l'Alfieri e il Klopstock, e tra essi due e il Burns! Eppure, in tutti fu un' ammirazione comune, immensa e senza pari nella poesia moderna.

Quasi con quell' affetto stesso onde aveva cantata la Redenzione, il Klopstock inneggiò al grande avvenimento; e, del dolore ch' esso fosse opera della Francia e non della Germania, si consolava pensando che nel suo paese era almen sorta la Riforma, quasi alba annunzia-

trice di quel nuovo sole.[1] Come in Germania, così, mosse dallo stesso affetto, altre voci potenti risonavano in Inghilterra. Taccio del Southey, del Burns e di altri, e ricordo solo il Coleridge che forse avanzò tutti nel nuovo ardore, e scrisse una delle poesie più belle tra quante ne ispirasse allora la Rivoluzione. Egli sentiva tanto amore per la causa della libertà, da dire che la difenderebbe anche quando contro la Francia si volgesse il suo medesimo paese. Nulla di più magnifico di quel cominciamento:

When France in wrath her giant-limbs upreared,
And with that oath which smote air, earth, and sea,
Stamped her strong foot, and said she would be free,
Bear witness for me, how I hoped and feared!

Pare di sentire Victor Hugo nei momenti del suo più fervido entusiasmo per la patria!

Ma venne ben presto il disinganno; e a quel coro d'inni seguì un altro coro d'invettive e di rampogne. E anche in quel nuovo sentimento comune, quanta differenza tra coloro che lo espressero! In alcuni si sente come un resto d'affetto sopravvissuto all'idolo; in altri

---

[1] Notevolissima in questo proposito è l'ode: *Sie, und nicht wir*, che comincia:

Hätt' ich hundert Stimmen, ich feierte Galliens Freiheit
Nicht mit erreichendem Ton, sänge die göttliche schwach.
Was vollbringet sie nicht!

un odio novello, pari all' amore antico; in altri ancora, c' è la speranza che dopo la tempesta ritornerebbe il sereno: in tutti, l' ammirazione di quegl' inauditi e terribili avvenimenti.

Se volessi addurne esempi, potrei prenderli dagl' illustri nomi che dianzi ho citati. Così, il Coleridge, uno, come vedemmo, de' più fervidi ammiratori, non pur di giacobino divenne realista, ma mutò altresì religione, e di unitario si fece trinitario. E il Klopstock, espresso il suo primo disinganno, [1] seguitò a ritrarre le nuove e sempre più dolorose impressioni che gli venivano dalla Francia, componendo in tal modo una serie di odi, le quali, fatte secondo che si succedevano i vari atti della Rivoluzione e informate da un pensiero unico, arieggiano, benchè lontanamente, il *Misogallo.* [2] Potremmo aggiungere che qualche volta il Tedesco si avvicina all' Italiano anche per la natura della sua satira; come, a cagion d' esempio, quando tocca della Gallia, la quale, schiava o libera, s' inchinava sempre a' suoi tiranni; [3] o quando deriva il comico da-

[1] *Mein Irrthum*:

> Lange hatt 'ich auf sie forschend geschaut,
> Auf die Redenden nicht, die Thäter!

[2] *Der Erobrungskrieg*, *Die beiden Gräber*, *Die Verwandlung*, ecc.

[3] *Die Denkzeiten.*

gli stessi nomi di uomini e cose francesi.[1] Ma in tutto il resto, come gli altri che cantarono la palinodia, egli fu diversissimo dall' Alfieri, il cui *Misogallo* è satira singolare e forse unica nel suo genere. Perchè, primamente, i fatti della Rivoluzione sono quasi l' unico soggetto di ogni altra satira scritta in quei tempi contro la Francia; ma sono menoma parte nel lavoro dell' Alfieri, che si estende non pure a tutta la storia francese, ma benanche a tutti i popoli moderni d' Europa. Poi, non c' è forse esempio di altre satire che pareggino il *Misogallo* nella violenza, nell' ostinazione e nel proposito deliberato di abbattere gli oggetti del suo odio.

II.

Or non so se di codesti fatti siano state cercate le ragioni storiche e gli effetti poetici che ne derivarono: certo l' argomento ne sarebbe degno. Della storia e della civiltà francese l' Alfieri scrisse la satira fondandosi sulla pura affermazione del male e sulla pura negazione del bene: dommatismo che non è nè satira nè storia. Nella Rivoluzione poi non vide altro che

---

[1] *Das Neue.*

delitti e sozzure, e giunse a negare l'inaudito eroismo delle armi repubblicane. E quando infine ebbe veduto che quelle milizie improvvisate mettevano in fuga i più valorosi eserciti delle vecchie e potenti monarchie d'Europa, che cosa disse allora? Disse che tutti i nemici della Francia erano vili: vili i re ed i papi; gli eserciti ed i popoli; gl'Italiani e gli stranieri; le genti oppresse e le libere, non esclusi i suoi tanto ammirati Inglesi; vile, insomma, l'Europa intera:

> Ben tutta è lezzo nostra Europa infame,
> Poichè in fetore nè alla Gallia cede,
> E a sè di sua putredine fa strame.
> Ardiam, su dunque, ampie funeree tede
> Di Nazïoni estinte al vil carcame,
> Se ai Galli ognuna esser minor si crede. [1]

Così l'Alfieri, giunto a questo estremo, riuscì a fare la satira non pur de' Francesi, ma ancora di tutti i loro nemici; e il *Misogallo* per poco non divenne anche un Misoispano, un Misoteutone.... e, insomma, un Misoeuropeo. Quelli che trovarono il suo maggior difetto nel gran male che vi si dice non solo degli eccessi, ma ancor della storia di tutta la Francia, non badarono a cotesto strazio degli altri popoli;

[1] *Il Misogallo, le satire e gli epigrammi editi e inediti di V. Alfieri*, ediz. Renier, Firenze, 1884; son. XXXIX, p. 145.

e non videro che tale satira, quasi universale, veniva a menomare e forse a distruggere del tutto quella de' Francesi, la sola ch'egli si fosse proposta. Vile la Gallia quanto volete, ma pur sempre men vile di ogni altro popolo da essa vinto. Schernite pure i Galli come vi piace; ma che direte poi di tutte quelle genti che fuggivano come topi o rane innanzi ai Galli?

Fra gli epigrammi ce n'è uno che dice:

Nasce talvolta il fulmin dalla terra.
  Tal, con servile guerra,
  Gallia facendo omai scala allo 'n giù,
  Ogni sua feccia manda in armi su.
Il gran numero, e il puzzo,
  Fan che a costor davanti tutto fugge:
  Ma da sè stessa in suoi trofei si strugge
  L'ampia mole, il cui spirto è tisicuzzo.[1]

Ma (si poteva rispondere) quale nazione più forte e più grande di quella che, pur con la sua feccia, mette in fuga mezzo mondo?

Or questa concezione satirica era contraria alla coscienza universale, dominata allora da ben altri sentimenti che dallo scherno. Nei nemici, nelle vittime stesse de' Francesi ci poteva esser l'odio, l'abborrimento, la disperazione e, insomma, tutte quelle passioni che mossero l'Europa intera contro i novelli Titani; ma il

---

[1] Epig. XXVII, p. 124.

disprezzo e lo scherno non ci erano davvero. Il comico e il ridicolo erano scappati innanzi ai Francesi con gli stessi nemici. Scappati con essi, erano restati con essi; tanto che per molto tempo l'arte ebbe poi a derivarne una larga vena di comico. Mi basti ricordare quell'insigne esempio leopardiano:

Come l'oste papal cui l'alemanno
Colli il Franco a ferir guidava in volto,
Da Faenza, onde pria videro il panno
Delle insegne francesi all'aria sciolto,
Mosso il tallon, dopo infinito affanno,
Prima il fiato in Ancona ebbe raccolto;
Cui precedeva in fervide, volanti
Rote il Colli, gridando, avanti avanti.[1]

Or l'Astigiano fu forse il solo a perdurare in quell'ordine di idee che contradicevano alla coscienza universale; ma i migliori poeti stranieri, a me noti, tennero altri modi. Non più il comico, ma sentimenti più seri e più degni informano tutta la poesia avversa alla Francia. L'oppresso non poteva rappresentar comicamente l'oppressore potente e glorioso; ma ben poteva farlo esoso ed esecrando, se parlava in nome di diritti imprescrittibili, e faceva sonare i nomi eternamente santi della libertà e

[1] *Paralip.*, I, 3.

della patria. Anche innanzi alla immaginazione, la quale ammiri e vagheggi meno la giustizia che l'eroismo, meno la pace che la guerra, ben può la condizione del vinto parere più bella che quella del vincitore, se il vinto si dibatta e frema e faccia sentire che gli rimane qualche cosa di cui il vincitore non trionferà giammai.

III.

Ma, si dirà, l'Alfieri non era forse tale da bastargli la sua coscienza, quand'anche dissentisse da lui tutto il resto degli uomini? E non poteva trovare in essa il fondamento di una particolar maniera di satira? Certamente; ed anzi è segno di grandezza quella stessa sua solitudine di pensiero e di vita. Se non che egli non concepì nessuna di quelle forme di contrasto, che pur gli erano necessarie al suo fine. Da una parte, o non vide o disdegnò quell'antitesi che più rispondeva alle condizioni storiche de'suoi tempi, e alla quale s'erano più o meno fedelmente attenuti gli altri migliori ingegni, bramosi di concorrere con l'arte loro all'immensa guerra del mondo contro la Francia; e dall'altra, non riuscì a immaginare un'antitesi nuova, per cui la sua original maniera di giu-

dicare e sentire divenisse anche una vera creazione poetica.

Il concetto satirico dell'Alfieri, dunque, non contiene in sè una vera e feconda antitesi. Un' Europa tutta iniqua e tutta vile non era davvero la scena su cui potesse meglio spiccare la immaginata viltà di coloro che quella vecchia Europa non pur vincevano, ma calpestavano. Ed anzi sarebbe facile dimostrare che là dove riesce veramente satirico, il poeta attinse non da quella sua singolar maniera di considerare la storia, bensì da sorgenti assai diverse. E vorremmo anche aggiungere che i suoi dardi meglio vibrati feriscono meno i Francesi, che i loro nemici. Si ponga mente all' epigramma XXII:

> Poichè ben bene consigliate s' ebbero
> Le Italiche Frazioni,
> L' armi, l' onor, la spesa a lor sì increbbero,
> Che, da Cristiani buoni
> A man giunte rivolti al Cielo gli occhi
> Orarono;
> E impetrarono,
> Che omai da' Galli si difenderebbero
> (Cioè dai ladri eserciti pitocchi)
> Con curve spalle e flessili ginocchi.

Che cosa fu detto mai di più ingiurioso ai Galli, che adegui l'ingiuria lanciata qui agl' Italiani? Ma nell' intenzione dell' autore doveva esser

questa una satira accessoria, destinata a dare maggior risalto alla rappresentazione misogallica. Eppure nella satira accessoria, fondata sopra una schietta sostanza storica, c'è una forza che manca alla satira principale, perchè questa nè prendeva la storia qual era, nè la trasformava così che ne venisse alla nazione francese quello scherno che dalla verità effettiva non le sarebbe mai venuto.

A quella che dicemmo satira accessoria, e che colpisce meno i Galli che i loro nemici, appartengono dunque alcuni de' migliori componimenti del *Misogallo*. E chi voglia trovar qualche cosa di buono anche nello scherno de' Francesi, bisogna che la cerchi là dove questi sono considerati ne' costumi e vizi propri, senza quel solito paragone con altri popoli che guasta tutto; perchè, come notammo, esso, quasi a dispetto del poeta medesimo, tornò sempre a loro vantaggio. Potremmo citare ad esempio gli epigrammi VII e XXXIV. E forza veramente satirica ci par che abbia anche quella tra le prose, dove sono introdotti a ragionare Luigi XVI e Robespierre: prosa lucianesca e bella di certa grazia e spontaneità, che non sono veramente i pregi di questa famiglia misogallica.

Insomma, ne' componimenti che ritrag-

gono la Francia nelle sue condizioni interne, c' è sempre qualcosa da ammirare. Non so tenermi dal citare anche l' epigramma XXXV:

> Si dice, che dicea non so qual Papa
> Palpandosi la tiara: Oh quanto bene
> Ci fa quest' ampia favola di Cristo.
> Così, cred' io, dice ora il ben più tristo
> Gruppo de' nuovi Gallici Pentarchi....

Oh, se l' Alfieri avesse potuto prevedere che, in meno di un secolo, anche l' Italia avrebbe avuto i suoi Pentarchi! Come al mondo si rinnovano le cose!... Voglio dire, come si rinnovano i nomi!

IV.

Qualunque giudizio se ne voglia fare sotto il rispetto dell' arte, il *Misogallo* sarà sempre considerato come un libro che rende viva immagine del suo autore. Anch' esso ci è esempio di quella maniera rigida e assoluta di concepire, che subordinava tutto a un' idea sovrana, di quello stile ch' è come una lama tagliente e di quell' odio romano più feroce che mai dopo le vittorie di Annibale. E fa ricordo altresì della coscienza italiana, contristata al-

lora dal disinganno e bramosa di vendetta. Anzi in ciò precorre i tempi; perchè, mentre il Monti ed altri nostri sciooglievano ancora inni alla libertà francese, ed erano al colmo del loro entusiasmo, l'Alfieri anticipava quella maniera di considerare la Francia, di cui ci porgono insigne esempio i primi canti del Leopardi. Chi non sente la parentela che lega il *Misogallo* con quella rappresentazione degli « aspri cenni », de' « superbi regni » e della « nefanda voce di libertà che ne schernia »; onde l'Italia, « presso alle soglie », vide « l'ultima sera »?

Anche nella storia generale delle moderne letterature non sarà dimenticato il *Misogallo*, ch'è voce singolarissima tra tutte quelle che in ogni paese d'Europa esprimevano l'odio succeduto all'amore. Se non che, nelle voci de' poeti stranieri c'era quella temperanza che veniva loro dalle ben diverse condizioni delle rispettive patrie. Negl'inglesi ci poteva essere il dolore per tante illusioni dileguatesi, ma non certo l'amara previsione di servitù e di oltraggio straniero. Ne' tedeschi sorgeva appunto allora l'ardente speranza, che, nella guerra colla Francia, potessero acquistar finalmente quella libertà che loro mancava. E in fatti, per entro le parole del Klopstock si avverte come un pre-

sentimento di quella nuova generazione di eroi, a cui appartiene il Körner, che con la propria morte avrebbero fatta gloriosa la patria. Ma non accadeva lo stesso dell' Alfieri. Una fede aveva certo anche lui, come si vede specialmente dal sonetto :

> Giorno verrà, tornerà il giorno, in cui
> Redivivi omai gl' Itali, ecc.;

nel quale egli guardava a un futuro assai lontano, a gente che il suo tempo avrebbero chiamato antico; ma una fede in un prossimo e migliore avvenire, come quella degli scrittori sopra ricordati, non aveva di certo. Si direbbe piuttosto che intravvedesse que' giorni, in cui numerose schiere d' Italiani sarebbero caduti

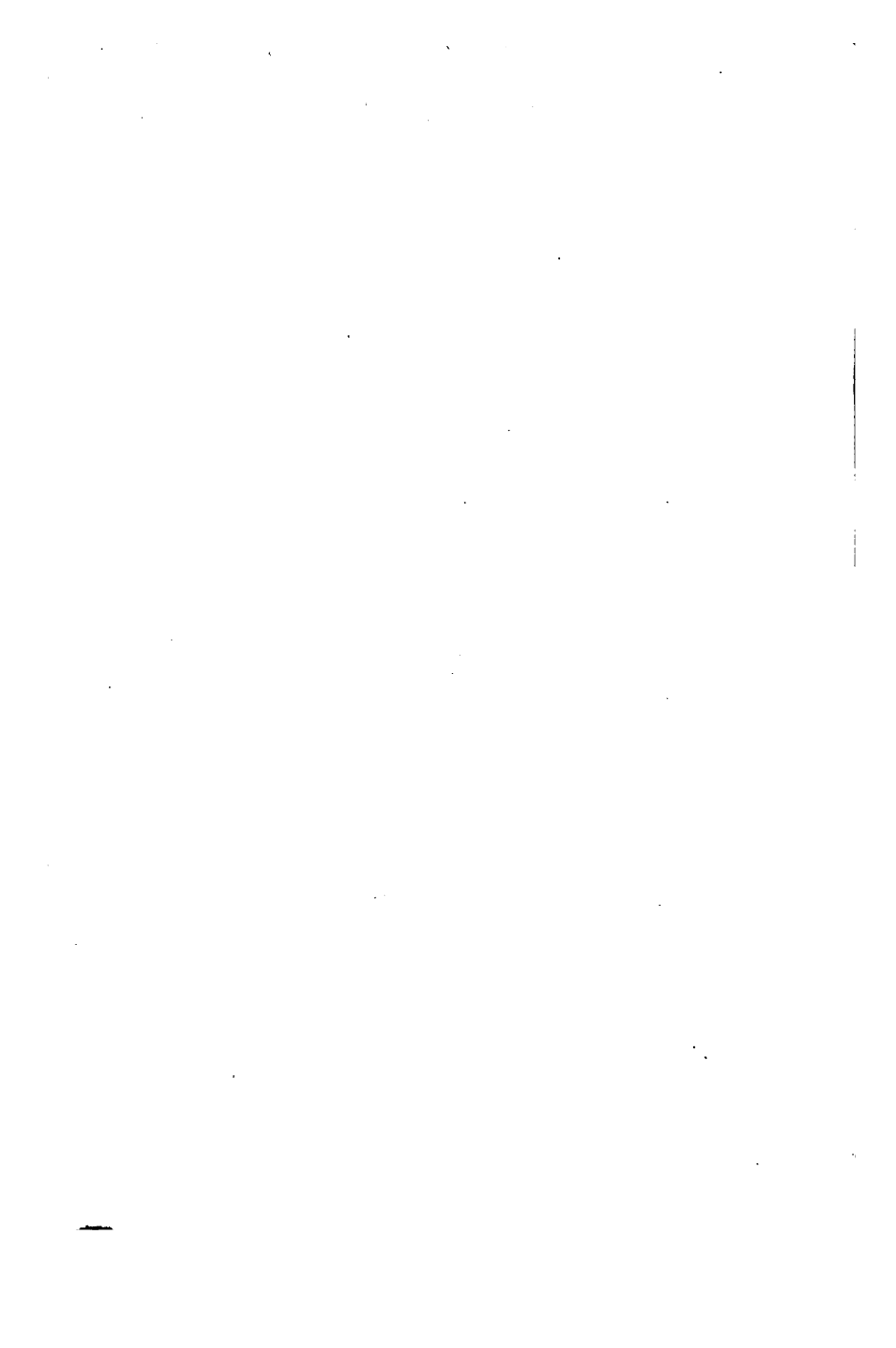
> Non per li patri lidi o per la pia
> Consorte e i figli cari,
> Ma da nemici altrui
> Per altra gente.

In tali condizioni, il suo spirito non poteva aver quella mitezza, quell' indulgenza verso il presente e verso la storia, che avvertiamo nei migliori poeti stranieri contemporanei. Il dolore e lo sdegno gli venivano dalle impressioni immediate; la fede in un futuro lontano, dalla stessa idealità politica e

civile ch' egli vagheggiò sempre fin che visse. Ma i primi prevalgonò alla seconda; la quale, per poca parte che ci abbia, pure basta a congiungere la presente satira col teatro alfieriano che da quell' idealità è animato.

Del resto, il *Misogallo* è impresso de' caratteri comuni a tutte le altre cose dello stesso autore, e così concorre a far testimonianza di una profondità e unità di coscienza, rara negli scrittori d'ogni tempo. Or quali indagini, quali fatiche di critico sono mai giunte, o potrebbero mai giungere, ad attenuare quel merito per cui l'arte moderna italiana incominciò a ricongiungersi con la vita più strettamente che non avesse mai fatto dopo i primi secoli della nostra letteratura? Il sentimento di una tanta grandezza di opera, che ci viene spontaneo dal nostro studio medesimo, è confermato dalla tradizione: la quale, tutt' altro che leggendaria, ebbe suo principio dai più illustri contemporanei dell' Alfieri, ed era già adulta pure ai giorni ch' Egli stesso, come cantò uno dei suoi maggiori seguaci, s'ispirava nelle tombe di Santa Croce.

LA POESIA SEPOLCRALE STRANIERA E ITALIANA

E IL CARME DEL FOSCOLO

LA POESIA SEPOLCRALE STRANIERA E ITALIANA

E IL CARME DEL FOSCOLO.[1]

PARTE PRIMA

I.

Anche i diversi generi di letteratura hanno i loro fati. Taluno, dopo una florida vita nel proprio paese, fece mala prova in terra straniera;

---

[1] EDWARD YOUNG, *The poetical Works:* London, William Pickering, 1834; 2 volumi. — JAMES HERVEY, *Meditations and Contemplations:* London, 1876. — ROBERT BLAIR, *The Grave* (*Beauties of the british Poets*, by F. Champbell: London, R. Edwards, 1824; vol. I, pp. 24-42). — THOMAS PARNELL, *The poetical Works:* London, W. Pickering, 1833. — THOMAS GRAY, *The Works*: London, 1821. — HERN VON HOFFMANNSWALDAU und anderer Deutschen auserlesener und bissher ungedruckter *Gedichte* anderer Theil: Leipzig, Thomas Fritsch, 1697, pp. 261 63. — FR. K. K. VON CREUZ, *Die Gräber*, ein philosophisches Gedicht in sechs Gesängen; nebst einem Anhange neuer Oden und philosophischer Gedanken: Frankfurt und Maynz, Franz Varrentrapp, 1760. — FRIEDRICH WILHELM ZACHARIAE, *Poetische Schriften:* Carlsruhe, Christian Gottlieb, 1777-78; 5 volumi. — ALESSANDRO VERRI, *Le Notti romane:* Torino, 1860. — J. DELILLE, *Les Jardins*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée: Paris, 1810; *L'Imagination:* Paris, 1811. — I. PINDEMONTE, *I Cimiteri* (*Da libri e manoscritti* di G. BIADEGO: Verona, 1883, p. 222 e segg.)

tal altro portò i suoi migliori frutti assai tardi e in contrade lontane da quella dove era nato. Certe forme d'arte, che hanno un valore meramente storico in una letteratura, risplendono, invece, di alti pregi poetici in un' altra; e cotesti pregi medesimi sono minori talvolta presso i primi poeti, i quali avevano conservato ad esse forme i genuini e spontanei caratteri propri, che non presso gli altri, venuti poi, che a quelle diedero atteggiamenti del tutto nuovi e quasi contrari all'indole loro. Il seguire nello spazio e nel tempo la varia fortuna de'diversi generi letterari, il seguirla segnatamente nelle letterature moderne, la cui scambievole efficacia è andata e va sempre più crescendo, è come fare un viaggio per le regioni del pensiero umano. Così viaggiando, vediamo da un primo ideale di vita e di arte rampollarne un secondo; da questo un terzo, e così via via altri; ciascuno de'quali ha virtù di suscitare in noi moti, immagini e diletti particolari. Ma di cotesti egregi effetti parte cessò con la morte delle generazioni che prima n'ebbero esperienza; parte, trasmessa alle generazioni seguenti, visse come una seconda vita; parte, trasformandosi, perdette le sue qualità primitive; e parte infine vive ancora, anzi ferve più che mai ne' nostri petti. E la mente dello studioso, intendendo come quelle varie concezioni siano

state causa ed effetto di tanta parte della storia umana, levasi a sublimi meditazioni, e, come direbbe Dante, s'esala in se stessa.

Un lavoro di quella specie potrebbe farsi sulla poesia sepolcrale delle moderne letterature, comprendendovi le parti del genere più ampio e più propriamente detto contemplativo, che furono anche ispirate da' cimiteri. Tale poesia sarebbe da studiare nelle quattro letterature dove fece le migliori sue prove, e fu vera manifestazione di un pensiero già adulto e di una profonda cultura. Gioverebbe intendere tutte le più belle voci, che sono come l'eco della musa che siede su i sepolcri, e ciascuna delle quali è interpetre di un'alta coscienza personale, e talvolta anche della coscienza nazionale. Così, nei paesi dove la fede religiosa fu rinnovellata dalla Riforma, la poesia sepolcrale è più abbondante e più fervida che in quegli altri in cui durò o, meglio, languì la fede antica. Si direbbe che lo spirito, con l'aiuto di una più pura e immediata intuizione delle cose divine, tentasse un poema universale, ma che poi, mancandogli una vera materia epica e specie quegli elementi di contrasto che ne sono l'anima, rimanesse come inconscio e solitario protagonista di un'azione che doveva risolversi nell'estasi e nell'inno. In ogni modo, quanto a schiettezza e fervore di affetto, tra la poesia meditativa degli

autori protestanti e quella de' cattolici, che pur vollero imitarla, è la stessa differenza che tutti possono notare tra la *Gerusalemme Liberata* e il *Paradiso Perduto.*

Con le qualità comuni agli spiriti de' paesi dove si compì la Riforma, la stessa poesia sepolcrale ne assunse altre, corrispondenti alle particolari condizioni storiche di ciascuno di tali paesi. Per questa ragione suonò molto malinconica, si chiuse in un angusto ordine di idee, e finì ben presto col trasformarsi in diversi altri sentimenti nella Germania; laddove nell'Inghilterra s'indugiò a lungo in tutt' i problemi della vita, descrisse più ampiamente le bellezze della natura, restando per gran tempo materia prediletta di parecchi egregi autori, i quali pare che sodisfacessero così quei bisogni intellettuali, a cui altri nobili ingegni del primo paese provvedevano con la filosofia e con l'arte volta ad altri soggetti. Ma in una nazione, come l'Italia, dove una gloriosissima antichità fu sempre argomento precipuo degli studi e delle speranze comuni, la meditazione su' sepolcri, benchè ispirata immediatamente dagli esempi inglesi, assunse anche prima del Foscolo, a cui tutti ne dànno il vanto, quelle qualità storiche che ne trasformarono l'indole. Che se in questa prima trasformazione dominò l'idea cristiana, è chiaro

tuttavia che la materia vera e propria del lavoro era piuttosto, come vedremo appresso, derivata da quella grande storia antica che l'ingegno italiano considerò sempre come fonte non pure di nuova arte, ma ancor di nuova vita.

Anteriore agli esempi italiani e anche più simile a questi che agli inglesi, è ciò che di poesia sepolcrale trovasi nella letteratura francese; e anche di tale maggior somiglianza non sarebbe difficile dire le ragioni. Ma non è mio intendimento di trattare codesta materia tutta; e debbo anzi restringermi a quelle sole parti che hanno più stretta relazione con la nostra poesia meditativa degli ultimi tempi. Avendo sempre in gran pregio quelli che hanno già discorso (sebbene nessuno di proposito, ch'io sappia) del presente soggetto, io ne ragionerò fondandomi solamente sopra studi miei propri e risalendo sempre alle fonti. La gente colta di ogni paese è persuasa oramai che la migliore interpetrazione sia quella che comprende nel suo giro tutto ciò che possa concorrere a chiarire le facoltà del poeta e le qualità della sua opera. E i soli poveri di spirito possono ancor credere che l'ingegnarsi di sapere, quanto è possibile, di quelle stesse cose che il poeta seppe, riesca a danno di lui; e che lo studiar per amor suo anche quelle produzioni

dell'arte straniera, ch'egli pregiò e di cui si valse, sia quasi un offenderlo; e sia invece una difesa di lui e fin dell'onor nazionale il negare codesti fatti e il commentar le sue opere con criteri e modi opposti a quelli, ch'egli tenne per fare onore a se stesso e alla sua patria!

II.

E comincio dall'Inghilterra, più ricca di ogni altra nazione in questo genere di poesia. Se non primo per tempo, primo certamente per pregi d'arte e per la grande efficacia esercitata su tutta la poesia del passato secolo, è il Young (1681-1765). Nel suo paese stesso, com'era naturale, e poi in Germania e in Italia fu imitato da quanti scorsero nelle sue meditazioni una nuova maniera di guardare le cose del mondo e di dipingerle col verso. Oggi egli è letto poco, e non riesce certamente gradito a coloro che non possono gustare altre opere d'arte, che quelle il cui sentimento corrisponda al proprio. Ma coloro che, meglio privilegiati da natura, sanno reiterare in se medesimi le impressioni e i moti di qualsivoglia specie, provati da una nobil anima, possono ancor oggi leggere i *Night Thoughts* con ammirazione e di-

letto. Il poeta solleva se medesimo e noi a grandi altezze, stringe in forte sintesi i secoli della storia universale, ed ha talvolta accenti ch'esprimono que'profondi e misteriosi affanni che sono propri dell'uomo in qualunque tempo e parte della terra. Benchè fervidamente religioso, pare che nei suoi lamenti sorpassi il limite di quel dolore che pur sentirono talvolta anime confortate dalla fede nella vita avvenire, e di cui ci porgono insigni esempi le stesse Sacre Scritture e alcuni Padri della Chiesa.

Ma da questo fatto medesimo deriva uno de'suoi maggiori difetti; perchè il far seguire a meditazioni così profondamente malinconiche altre meditazioni di natura diversa, ha un non so che di troppo riflesso e consapevole, che non è conforme a quella piena sincerità di coscienza, tutta propria di coloro che seppero compiere le più belle opere di arte intima. Tuttavia, non volendo dilungarmi dal mio proposito, dirò solo che quantunque il poeta inglese, dominato sempre più dal sentimento religioso, in sulla fine del suo lavoro si quietasse nell'ascetismo, pure non cessò mai di essere profondamente umano; e così lasciò tale una copia di pensieri sconsolati e tali e tanti esempi di eloquenza nell'esprimere il dolore, che per lungo tempo poterono largamente attingere da lui i poeti medi-

tativi ed elegiaci di ogni paese. Chi poi studi con particolare attenzione i nostri autori degli ultimi tempi, si accorgerà che in ogni loro sentenza più malinconica ci è come un'eco dell'Inglese: eco che si unisce talvolta con gli accenti ossianeschi, da' quali non è sempre facile distinguerla.

Non parendomi opportuno il ricordar qui tutti gli esempi d'imitazione, ricorderò solo quello del Bertòla, che, nelle sue *Notti Clementine*, volle usare una forma meditativa assai simile a questa. Ma nè tale forma era la più adatta ad una materia essenzialmente storica, nè l'autore aveva quella particolar facoltà dei grandi poeti meditativi, i quali, cogliendo l'idea suprema per entro un lungo ordine di fatti morali o storici, producono tutti gli effetti di cui è capace questo genere d'arte, remoto per sua natura da rappresentazioni più concrete. Anche in altri scrittori italiani, a noi più vicini di tempo, sentiamo qualche cosa del Young: così, a leggere il dialogo del Leopardi *La Natura e un Islandese*, ci par di avere innanzi le pagine dove l'Inglese descrisse l'immenso cumulo dei mali che opprime l'uomo sino alla morte, facendolo segno alle inimicizie de' propri simili e nel tempo stesso di tutti gli elementi. Voglio poi ricordare, come particolarità non priva

d'importanza, quel Lorenzo, a cui il poeta rivolge continuamente la parola, e si può dire indirizzi le sue meditazioni. Non mi pare improbabile che a tal esempio abbiano guardato quegli scrittori del passato e del presente secolo, che nelle loro opere filosofiche e poetiche vollero introdurre un personaggio ideale, cui fosse indirizzata la meditazione e la lettera, o nel proprio nome o di qualche altro loro personaggio della stessa natura.

Benchè scritte in prosa, le *Meditazioni* e le *Contemplazioni* dell' Hervey (1713-1758) sono opera di alta e nuova poesia, che si sente pur da coloro che non possano partecipare a quell' ordine d'idee religiose ond'egli fu mosso. Venendo dopo il Young, per il quale ebbe un'ammirazione immensa, e trovando esauste le sorgenti di quella nuova filosofia poetica, ispirata dalle tombe e da' silenzi notturni, seppe pure aggiungervi una gran copia di concetti e fantasmi, derivati dal proprio cuore. Sua idea dominante è la Redenzione, i cui effetti descrive con nuova e calda eloquenza, facendo di essa idea come una stampa di cui segna tutte le cose, massime e minime, dell' universo. Ma perchè s'intenda appieno lo scrittore, è a sapersi ch'ei fu uno de'cuori più nobili che siano stati al mondo: tutto amore verso gli uomini, spe-

cie se infelici, tutto ardore di sacrifizio per consolarne la miseria. Chi oggi si adombri per ciò che quel libro contiene di contrario alla coscienza moderna, non neghi almeno la sua ammirazione a quella stupenda unità che informa i pensieri, gli affetti e l'arte del poeta; anche perchè in coloro che poi sorpassarono tal maniera di guardare il mondo, non è facile trovare una così perfetta armonia interna, nè una così ricca vena di poesia sublime e consolatrice.

Due fra i pregi dell'Hervey sono poi veramente rari. Il primo è la sua squisita notizia degli autori antichi e il modo onde sa cavarne profitto, sposando l'arte classica al sentimento cristiano, o meglio, facendo servire le bellezze dell'una ai sommi fini dell'altra. Da Omero, da Teocrito, e molto più da' latini prese immagini, colori e ancor qualcuna di quelle dipinture del mondo esterno, che furon forse superate talvolta dai moderni, quanto a profondità di sentimento, ma non mai quanto a semplicità e freschezza di forma. È poi notabile come, non contento d'imitare, aggiungesse talvolta qualche annotazione, quasi commento alla bellezza della cosa imitata, mostrando così di essere eziandio critico delicato, specie a proposito di Virgilio, che, come era naturale

a quella sua indole mite e affettuosa, pregiava sopra tutti i poeti di ogni tempo. Mirabile è in lui codesto congiungimento di antico e di moderno, di pagano e di cristiano. Maestro insuperato in tale arte fu il Milton; e da lui allo Shelley potrebbe di essa arte farsi una storia particolare, i cui esempi vincerebbero forse di numero e di pregio quelli che ne offre ciascuna delle altre letterature moderne, non esclusa l'italiana, che pur può vantarsi di possedere maggiori tradizioni e ricchezze classiche che la inglese non abbia. L'altro dei due pregi consiste nel sentimento della natura, che in lui non si discompagna mai dal sentimento religioso; onde l'Hervey ci par che stia fra l'autore delle *Seasons* e quegli ultimi Inglesi, nei quali tanto fu debole il secondo di tali sentimenti, quanto poderoso il primo, che può dirsi rimanesse assoluto sovrano del loro spirito. Quando contempla la natura dall'alto, inneggiando al Dio che la spinge di moto in moto, l'Hervey si abbandona tutto al misticismo e riesce meno poetico; sicchè, valendomi di un suo paragone, potrei rassomigliarlo all'aquila, che quanto più sale, figgendo gli occhi al sole, tanto più diviene indifferente allo spettacolo delle cose belle che pur sono sulla terra. Quando invece egli s'in-

dugia ad ammirare gli aspetti del mondo esterno, allora, in quella sua ammirazione del visibile e del concreto, riesce a disegnare e colorire le cose e a compenetrarle del proprio sentimento, in maniera degna di quei poeti moderni che in ciò più valsero.

III.

Ma non potendo discorrere più a lungo de' pregi che adornano i suoi componimenti meditativi, aggiungerò solo che mirabile è l'unità intima che li informa. Non saprei dire s'egli scrivesse con un disegno preciso di tutta l'opera; ma certamente mosso, come era, da una grande idea dominante, potè congiungere d'un legame più o meno visibile tutte le sue *Meditazioni* e *Contemplazioni*. Cominciò aggirandosi fra le tombe, e con pensieri assai malinconici sulla vita umana; poi venne in un giardino dove tutto rideva, e cantò le armonie e le bellezze della natura; e in ultimo, sopraggiunte le tenebre notturne, levò l'occhio e il pensiero al cielo stellato, per descrivere le massime opere del Creatore. Come si vede, il poeta fece un lungo viaggio ideale, guardando la vita umana e l'universo nei loro

più vari aspetti, e tutte le cose esistenti nel loro ultimo fine. Giunto poi di altezza in altezza là dove il sublime e il divino toccano il loro apice, la sua mente non regge più, e l'estasi finisce a un dipresso come la visione di Dante. Quanto vario è il cammino, e anche più la meta del viaggio, nei molti poemi ispirati dalle tombe! In questi dell' Hervey si procede sempre, come ho detto, verso il cielo, fin che la fantasia vien meno; in poemi di altri autori, benchè pure d'indole religiosa, non si perde mai di vista la storia dell'uomo, e direbbesi ch' essi siano intesi a congiungere il cielo e la terra in un amplesso; e non mancano poi componimenti dove il poeta, non che aspirare al cielo o ingegnarsi di avvicinarlo alla terra, lo nega addirittura, cercando e vagheggiando nella sola storia i più nobili ideali della vita umana.

Quanto agli effetti dell'Hervey su' nostri autori, dirò che, se nessuno forse sul Foscolo, ne produsse non pochi sul Pindemonte; ma è proprio curioso che fra le molte imitazioni, più o meno probabili, dalla poesia inglese, che a questo hanno attribuite, non sia stata mai avvertita la più certa e la più ampia di tutte, cioè quella che ne fece nelle sue *Quattro parti del giorno*, dove, fra l'altro, le stesse introduzioni de' canti sono foggiate quasi tutte sugli

esempi di quel poeta straniero. Ma già non mi sono mai accorto che i nostri eruditi abbian letto l'Hervey nel testo, come pur poteva il Pindemonte; anzi dubito non ne conoscano che una certa traduzione italiana fatta sopra un'altra francese: tradimento di tradimento, dal quale è ben difficile avere una notizia precisa, non dico delle imitazioni che possano essere state fatte dell'opera originale, ma neanche delle stesse sue idee più importanti. E così non era facile intendere appieno tutta la differenza che è fra l'Italiano e l'Inglese, quanto al sentimento religioso e al particolar modo onde si valsero della propria cultura classica a significare concetti e immagini della stessa specie, e quanto agli effetti diversi che produssero nelle letterature de' rispettivi paesi.

Un altro poeta inglese, di cui importa discorrere nel presente soggetto, è Roberto Blair (1699-1746). Il suo componimento *The Grave*, scritto ancor prima che venissero alla luce le *Notti* del Young, è di quelli che hanno più stretta relazione con la nostra poesia sepolcrale; e potrebbe definirsi una lunga, varia e intensa meditazione sulla vanità di ogni cosa umana e sui maggiori fatti del cristianesimo. I sepolcri sono considerati qui come il punto dove si congiungono tutti gli spazi e tutti i

tempi; perchè tra il Redentore e noi rimase pur sempre operosa e invitta quella morte che dal peccato era stata primamente introdotta nel mondo. Benchè in alcune parti e specie sul principio il lavoro manchi di originalità, pure ha sempre nuove e vigorose le immagini; e anche dove si ripetono le più consuete sentenze sulla miseria della vita, le dipinture sono bene spesso potenti di colorito. Tale segnatamente è quella dove gli uomini di ogni età, d'ogni fede, d' ogni lingua, piccoli e grandi, oppressi ed oppressori, e tutte le altre infinite specie di viventi, cadendo simili alle foglie di autunno, fanno della terra come un immenso sepolcro. Ma quando si volge a descrivere quegli stessi fatti universali, ch' erano stati materia del *Paradiso Perduto*, allora ci sembra che la poesia del Blair s'impiccolisca al paragone, e non presenti più nulla di veramente drammatico alla fantasia. A chi poi facesse un particolar confronto fra i due poeti, là dove ritraggono il primo entrare del Peccato nel mondo, i versi del Blair parrebbero una mera enumerazione di fronte a quelli del Milton, che destano nella fantasia una salda visione di cose stupende.

Ma non voglio dilungarmi dal mio proposito, ch'è di cercare ne' poemi inglesi, ispirati dalla malinconia e dalle tombe, ciò che possa

aver relazione con la poesia italiana di simil genere. Dirò dunque che idea sovrana del presente poemetto è che l'uomo a torto inorridisce pensando alla morte, la quale è unica via alla vita vera. L'errore procede da questo, ch'egli si ferma alle apparenze, mentre dovrebbe pôr mente a tutto ciò che di sublime e di santo è nel concetto della morte; e, aspirando alla felicità, detesta insieme ciò che a quella conduce. Solo guardando alla sua liberazione suprema, lo spirito può cibarsi di speranze che non falliranno. La vita terrena è come una lunga notte, non rischiarata mai da splendore alcuno; solamente di là dalla tomba l'uomo, risorgendo, vede quel sole che mai non piega a sera. Così lo stanco uccello, al venir delle tenebre, si ricovera e dorme in qualche segreto nascondiglio; ma ai primi splendori del giorno si riscuote, e, applaudendosi con l'ali, ripiglia il canto e il volo. Presso il Blair, dunque, il sentimento de' sepolcri è tutto ascetico; e così discorda in parte da quello stesso che n'ebbe il Pindemonte, il quale, se pensava proprio come il poeta inglese, che non si potesse guardare una tomba senza la fede in una vita futura, s'imprometteva però dalle tombe medesime i migliori effetti, eziandio per la vita presente dell'uomo. C'è poi qualche luogo del Foscolo,

che sembra un'aperta contradizione a certi concetti particolari dell'inglese. Così, dicendo l'uno che le Muse:

Siedon custodi de' sepolcri, e quando
Il tempo con sue fredde ale vi spazza
Fin le rovine, le Pimplee fan lieti
Di lor canto i deserti, e l'armonia
Vince di mille secoli il silenzio,

attribuisce alla poesia quella virtù che pur le negava espressamente l' altro coll'affermare che anche l'opera del grande scultore e del grande poeta riesce vana contro gli effetti del tempo e della morte.

IV.

Ed eccoci ora ai due poeti inglesi che più si avvicinano ai nostri e i cui nomi sono frequentemente citati dai critici italiani: intendo del Parnell e del Gray. Dico innanzi tutto che, del primo (1679-1717), benchè anteriore di tempo ad alcuni altri ricordati finora, ho creduto meglio parlar dopo. In uno scritto, com' è il presente, dove degli autori stranieri si tocca solo per le loro relazioni con la letteratura italiana, m' è sembrato di potermi attenere ad un ordine più conforme al mio intento, che non è il cronologico. E anche per adempiere meglio

il medesimo fine, comincerò dal ricordare che il Parnell, scrivendo componimenti di vario genere, fra cui *The Hermit*, ch' è uno de' più popolari della letteratura inglese, mostrò di avere un gusto mirabilmente affinato dalla sua cultura classica. Ma per noi,più degni di nota sono i suoi componimenti di genere morale e contemplativo, come quelli intitolati: *A Hymn to Contentment; Health, an Eclogue; Piety, or the Vision*, e sopra tutti il celebre *A night-piece on Death*, sul quale sento il dovere di fermarmi un poco. Eccone la sostanza.

Nel profondo azzurro notturno fiammeggiano le stelle, e a queste fa specchio il lago. Al poeta, ch'è in mezzo a un camposanto, sembra di udire una voce che dica: Un tempo essi furono come te; verrà tempo che tu sarai com' essi. Guardando poi all'intorno, vede tombe d' ogni specie, di poveri, di gente comune e di grandi. A un tratto la luna sparisce, e dalla terra squarciata sorgono i morti ne' loro funerei mantelli, gridando: Pensa, o mortale, che cosa è il morire! Poi un' altra voce, tra le ossa bagnate dalla rugiada, parla così: Gli uomini, dipingendomi armata di falce e dardi, credono che io sia il supremo de' mali. Stolti! Lo spavento che io desto, è opera della vostra immaginazione. Io altro non sono che il porto dove

l'uomo si salva dal tempestoso mar della vita. A che dunque quelle brune stole e que' curvi cipressi? Perchè circondare la morte d'immagini luttuose? Di così lugubri testimonianze nè s'accorge il corpo dell'estinto, nè ha bisogno il suo spirito. Come uomo che dopo lunga e squallida prigionia riacquisti con gioia infinita la libertà e il dolce lume, così l'anima del giusto, gittando da sè il suo ingombro corporeo, esulta, levasi in alto e si tuffa nel mare dell'eterna luce.

Questo è il *Canto notturno*, così famoso un tempo e imitato in più d'una letteratura. Non conosco altre concezioni poetiche dove l'idea della morte sorga a tanta idealità, salvo quelle del Leopardi; il quale, benchè avesse del nostro destino opinioni assai diverse, pure si confronta mirabilmente col Parnell nel proposito di sublimare la morte, spogliandola delle usate immagini paurose e rivestendola di forme leggiadre e quasi celesti. Potrebbe dirsi che intendimento supremo del poeta inglese fosse di ricompensare al divino stato di lei tutte le onte del volgo ingrato: a un dipresso come l'Italiano disse dell'opera propria. Il Parnell dunque giungeva a condannare non pur le solite pompe funebri, ma, per un certo rispetto, la stessa religione delle tombe. Guardando, queste

sempre col pensiero alla vita futura, non sospettò neanche che potessero produrre per i vivi i buoni effetti cantati da altri poeti che venner dopo. Pur nondimeno egli introdusse tante e così nuove immagini nella poesia sepolcrale, che poterono poi largamente valersene non pochi di coloro che questa trattarono con intendimenti e affetti diversissimi da'suoi. Ma sopra tutto egli va ricordato per aver primo, o più espressamente de'suoi predecessori, fatta quella solenne interrogazione sul valore dei riti funebri e delle tombe:

> Why then thy flowing sable stoles,
> Deep pendant cypress...?

La quale interrogazione divenne come tradizionale in questo genere di poesia; perchè, quantunque seguìta da una risposta varia secondo le varie opinioni religiose e filosofiche di coloro che la fecero, pure conservò quasi sempre la sua forma originaria presso tanti autori, che dovevano percorrere vie e giungere a mete così diverse.

Fra quanti poeti inglesi ho fin qui ricordati, il Gray (1716-1771), ultimo di tempo, è forse il primo per pregi d' arte. Egli merita davvero che sia letto in tutte le sue cose, mirabili tutte di sentimento e di stile. C' è nella loro forma come una trasparenza classica, che

ricorda la miglior maniera italiana. Segnatamente le odi: *On the Spring* e *On a distant Prospect of Eton College* sono due capolavori, a cui la moderna lirica ha ben poco da comparare. Nella prima, quel rammarico della giovinezza dileguata e della presente solitudine, e nella seconda quel terribile accenno ai danni irreparabili che il pensiero produce, sono delle cose più tenere e insieme più profonde che io abbia mai lette in prosa o in verso. Pur non è in lui quello strazio tutto proprio di alcuni poeti più moderni, combattuti dal contrasto fra gl'ideali e la realtà della vita; c' è, al contrario, un non so che di mite e di rassegnato che tempera o nasconde in parte il dolore. Le sue idee intorno ai destini umani sono alquanto vaghe e incerte; e nelle sue migliori concezioni domina quella stessa solennità misteriosa della natura, ch'egli ritrasse incomparabilmente in sul principio della *Elegy written in a country church-yard.*

Ma debbo restringermi a parlar di questa sola. Essa comincia col descrivere il cader del giorno e il tacito sopraggiungere della notte. In quell' ora che lo spirito naturalmente si raccoglie in se stesso, trovasi il poeta in un cimitero dove dormono l' eterno sonno della morte i padri antichi del vicino villaggio, e ne ricorda i lavori campestri e la vita pacifica e innocente.

La grandezza umana può avere in dispregio queste povere tombe; ma, tra coloro che vi giacciono, taluno era forse nato a cose egregie, al governo de' popoli, alla scienza, all' arte, alla difesa della patria e degli oppressi; ed avrebbe lasciato orma di sè nella storia, dove fortuna non avesse fatti inutili i doni di natura. Se non che la stessa fortuna fece in essi ancor vani i germi dei vizi; onde, se più oscuri, vissero anche più innocenti degli altri uomini. Oscura la vita, oscuri i sepolcri. Eppure anche questi poveri sepolcri proteggono le ossa umane da ogni insulto: senza fregi d' arte e senza eloquenti iscrizioni, essi implorano da noi il tributo d'un sospiro, e ci destano in cuore moti stupendi!

Il Gray riesce in tutto più grande e poetico del Parnell. Questi comincia con la riflessione: se vogliamo, egli dice, acquistar la vera sapienza, cerchiamola nella meditazione delle tombe; e così va in un cimitero; da ciò la scena notturna e tutto il resto del canto. Come si vede, il filosofo ha incitato il poeta: e il suo inno alla morte scioglie in fine quel problema posto, con intera consapevolezza, nella introduzione del componimento. Ma i primi versi dell'*Elegia* sono il sincero effetto della commozione, onde il Gray fu preso all' appressarsi della notte, che, involandogli allo sguardo il mondo esterno, gliene

suscitava un altro, tutto ideale, nella fantasia. In quanto poi al concetto che i due poeti hanno della morte (cosa di molta importanza in un soggetto di quella specie), notisi che se l'uno la considera come principio di vita e di felicità vera, l'altro, lamentando la caducità della nostra esistenza, che pur si allieta di tante cose belle, non pare abbia alla vista un di là, da cui gli possa venire alcun conforto. Nondimeno il suo è un dolore che o non ha mai combattuto, o, stanco alfine, ha cessato di combattere contro quel destino umano che altri grandi poeti, venuti appresso, non cessarono mai d'interrogare o maledire.

Così l'idea che informa l'*Elegia* del Gray, è contraria a quella che nel suo *Canto notturno* adombrò il Parnell, il quale nell'esequie e nelle tombe vedeva perfino offesa l'alta dignità della morte. Eppure, potrebbe parere, anzi è parso ad alcuni che que' versi del primo:

> Can storied urn or animated bust
> Back to its mansion call the fleeting breath?
> Can Honour's voice provoke the silent dust,
> Or Flatt'ry sooth the dull cold ear of Death?

abbiano il medesimo sentimento che questi altri del secondo:

> Why then thy flowing sable stoles,
> Deep pendant cypress, mourning poles,

Loose scarfs to fall athwart thy weeds,
Long palls, drawn hearses, cover'd steeds,
And plumes of black, that, as they tread,
Nod o' er the scutcheons of the dead?

Ma la somiglianza è nella sola forma, e più specialmente in quella interrogazione che, come dissi, usata primamente dal Parnell, fu ripetuta poi da coloro i quali, trattando pure di sepolcri, si proposero, per risolverlo ognuno a suo modo, lo stesso problema. Sotto quella apparente somiglianza, c'è una grande differenza di sentimento; perchè il Parnell, discorrendo delle tombe in generale e senza fare distinzione alcuna, esclama: A che servono? a che le funeree pompe e i cipressi, ecc.?; laddove il Gray, alludendo alle tombe marmoree, dice: Questi superbi monumenti hanno forse virtù di richiamare gli spiriti ai loro corpi? Con tale interrogazione, distinguendo le tombe de' ricchi da quelle de' poveri, veniva a dire che non le prime, bensì le seconde fanno vera testimonianza dell'amorosa corrispondenza tra i vivi e i morti, e destano nei cuori più gentili affetti e moti dolcissimi.

Le interrogazioni, con le quali i due poeti inglesi hanno posto il problema, sono state cagione di errore agli studiosi anche in ciò che riguarda il sentimento del Foscolo circa il me-

desimo soggetto. Non intendendo la sentenza negativa del Gray, che, come ho espressamente notato, si riferiva alle sole tombe de' potenti, alcuni a torto affermarono esser tale sentenza contraria al sentimento del poeta italiano. E, dall' altra parte, ingannati dalla somiglianza che l'interrogazione del Parnell ha con quella del Foscolo: « All'ombra dei cipressi » ecc.; credettero che la prima fosse stata esempio alla seconda. Eppure l'una fu fatta per negare, l'altra per affermare il pregio delle tombe! Ma non parendomi necessario di venir qui ai particolari, ricorderò fra tanti critici nostri il solo Zanella, non pure per aver modo di aggiungere subito ch'egli, non ostante quella erronea interpretazione, scrisse meglio di tutti sul presente soggetto, ma ancora perchè, ripetendo il suo nome, cedo a un impulso del mio cuore, in cui vive sempre cara e venerata la sua memoria.

Il Gray poi, oltre la già citata interrogazione, non contraria al concetto del Foscolo, ne ha un'altra ne' seguenti versi, i quali neanche furono interpretati a dovere, che io sappia, circa la relazione o somiglianza che possono avere con le sentenze del poeta italiano:

For who, to dumb Forgetfulness a prey,
This pleasing anxious being e'er resign'd,

> Left the warm precincts of the cheerful day,
> Nor cast one longing ling'ring look behind?

Or va notato che se nella stessa interrogazione il poeta inglese esprimeva tutto il suo sentimento, il poeta italiano non fa altro che porre il problema per risolverlo appresso, e in maniera ben diversa da quella che parevano promettere le sue prime parole. Ambedue i poeti poi si confrontano nella forma positiva, che usano parlando degli egregi effetti che le tombe producono. E difatti, nelle due stanze che precedono e in quella che segue i già citati versi del Gray, si trova la sostanza di quanto altro il Foscolo scrisse in lode delle tombe nella prima parte del suo carme.

V.

Non dirò altro della letteratura inglese, e passo alla tedesca. Come tutti sanno, verso la fine del secolo XVIII, era questa conosciuta dagl'Italiani assai meno della inglese e della francese; tuttavia la notizia che fin da quel tempo essi n'ebbero, fu molto più larga che comunemente non si crede. Per tal ragione potrebbe riuscire di qualche utilità anche lo studio di que'poeti contemplativi; se non che,

per la natura del mio lavoro, io debbo contentarmi di un cenno sopra alcuni soli di essi: e spero che quelli che meno ignoro, possano insieme fornirmi gli esempi più opportuni al presente soggetto. Minore senza paragone fu sulla nostra l' efficacia della loro poesia sepolcrale, derivata anch'essa da quell' arte inglese che, come vedemmo, gli scrittori italiani del secolo XVIII ebbero in tanto pregio. Se non che in Germania c' è un componimento anteriore a tutti quelli inglesi che ho ricordati fin ora, cioè la meditaziane o visione dell'Hoffmannswaldau; il quale, nato nel 1618, morì nel 1679, due anni prima che il Young nascesse. Questo poeta tedesco, di cui ricordo qui per incidenza che fu imitatore di alcuni poeti nostri, specie del Guarini e del Marini, ha parecchie di quelle idee che sono più comuni agli scrittori contemplativi venuti dopo. Proprio come il Parnell, l'Hervey e il Blair, egli immaginò di andare tra i sepolcri a meditare i problemi della vita. Ricordando gli uomini più grandi che furono al mondo, come Alessandro e Cesare, e pensando a quella poca polve che sola per qualche tempo potè restare di essi, egli pose forse primo quell'antitesi che doveva entrar poi in tutte le poesie sepolcrali d'ogni letteratura.

Ma se così precorse tutti, nessuno, che io

sappia, lo ricorda come precursore; e anche in Germania, i poeti dello stesso genere, quelli almeno a me noti, seguirono tutti il Young che, tenuto come primo e sommo poeta de' pensieri contemplativi, contribuì a produrre nel loro paese quella che uno storico tedesco chiamò anglomania, durata colà fino ai principii del nostro secolo. Lasciando poi e l' Ebert, che nel 1660 tradusse i *Night Thougts*, e gli altri antichi imitatori di minor pregio, che non possono avere importanza per noi, ricorderò invece il Creuz, che fece un poema in sei canti col titolo: *Die Graeber*. Già le nuove forme e le più ampie proporzioni date all'argomento sepolcrale significano il valore che ancor fra' Tedeschi gli si attribuiva. Pure, nonostante codesta ampiezza, quel poema, come forse tutti gli altri dello stesso genere, riuscì opera meramente lirica; ed i pochi cenni narrativi, sparsi qua e là, sui casi dello stesso poeta, non potrebbero mai farlo ritenere d'indole diversa. Anzi, chi leggendolo si rammenti della poesia contemplativa inglese, troverà che ne' suoi primi tre canti c'è ben poco di nuovo e che il meglio fu quasi sempre tolto dal Blair e specie dal Young, e il concetto dei destini umani e della maggior dignità della nostra specie su tutte le altre è significato a un di presso come dall'Her-

vey. Nel quarto però de' canti seguenti c'è qualche cosa di più vivo, e che prelude alla irrequietezza e alle angoscie intime de' poeti più recenti e più famosi: intendo de' dubbi sull'immortalità dell'anima e sui destini umani.

Anche il Blair toccò di questi dubbi; non dico poi nulla del Young che in alcune sue meditazioni fece su quell' argomento come un trattato didattico. Ma il Creuz ne ragiona in una maniera tutta sua, e protesta che i dubbi non li avverte veramente in sè, ma li espone col solo fine di confutarli. Non basta, per lui, il credere fermamente, bisogna pure saper combattere; perchè la condizione più gloriosa è quella di colui che abbia vinto o possa vincer sempre i dubbi propri e degli altri; appunto come più glorioso e più forte è lo Stato che, debellati i nemici, sia nel caso di debellarli ancora, se rinnovino le offese. Codesto è uno di quei pensieri arditi che la stessa fede religiosa non escludeva in un paese, la cui cultura s'era tanto avvantaggiata del libero esame e del rinnovamento della coscienza. Ma se il poeta combatte di tutta sua forza i dubbi da lui medesimo esposti, non giunge però mai a privarli di quel valore e di quella attrattiva che pure hanno per una coscienza moderna. Si direbbe che nelle sue pagine si odano talvolta parlare a

vicenda uno scettico che si confessa, ed un credente che gli contraddice: l'ingegno e la dottrina dell'autore sono sempre intesi a far più forte questo che quello; pur nondimeno la confessione dei dubbi riesce spesso più efficace della confutazione. Da tali conflitti guizzano talvolta bei lampi di luce, e c'è qualche luogo dove il Creuz, accennando alle tante filosofie che invano da secoli si affaticano di sciogliere i problemi della vita, ci fa tornare alla mente quella calda poesia del De Musset, che, pieno di sgomento, pensava agli stessi inutili tentativi de' più grandi intelletti umani.

Più importante al nostro soggetto è lo Zachariä, di cui si avrebbe a leggere almeno il poema *Die Tageszeiten*, ch'ebbe il suo esempio nelle *Seasons* del Thompson, e si confronta per certi lati con alcune delle più belle produzioni della nostra arte moderna. Anche dove manchino relazioni vere e proprie, le somiglianze evidenti fra scrittori di nazioni e colture diverse sono sempre degne di nota nella storia. Qui ci abbattiamo a quella divisione del giorno in quattro parti, a quel continuo contrasto fra l'operosa innocenza de' campi e l'ozio e i vizi della città, a quelle dame a cui è mattino il mezzogiorno e tempio la camera dove si adornano, a quell'abbandono degli usi nazionali

per amore della moda francese; e insomma a que' fini civili e a quelle dipinture e forme d'arte, che si trovano così nel *The rape of the lock* come nel *Giorno*. Anzi, poichè mi par certa l'imitazione che lo Zachariä e il Parini fecero del Pope, il poema di quest'ultimo è da annoverare fra quelle più celebrate opere dell' arte inglese, che esercitarono una grande efficacia prima sulla poesia tedesca e poco dopo sull'italiana.

Ma il dare qui una più ampia notizia del poema *Die Tageszeiten* sarebbe inopportuno; onde non aggiungerò che poche osservazioni particolari. Primamente, la parte di esso che descrive la visita a un cimitero, è un vero canto notturno, simile in tutto a quello de'poeti inglesi; e anche qui la religione è luce che abbellisce le stesse tombe, la cui vista non sarebbe altrimenti sopportabile. Poi, delle somiglianze fra alcuni pensieri dello Zachariä e quelli del Foscolo i nostri eruditi hanno già toccato, ma sovente con così poco giudizio, ch' era forse meglio non l'avessero fatto. Perchè, se da una parte, non si sono accorti de' passi che porgevano giusta materia a raffronti, hanno citato, dall'altra, immagini e frasi le quali appartengono non già al poeta tedesco, bensì al traduttore italiano! Ma passiamo oltre.

Allo Zachariä meno che a qualsiasi altro poeta contemplativo si accostarono il Pindemonte e il Foscolo: quest'ultimo segnatamente ne dissentiva ne' punti capitali; e basti ad esempio quel luogo dove il tedesco accennava alle speranze che, vaghe di lusinghe, ci danzano intorno, a un dipresso come le « ore future » del Carme. Egli vagheggiava un'altra speranza più sublime, pensando che, se quelle alla fine si dileguano, questa ci assiste sempre, e, non che fuggire i sepolcri, siede sulla tomba del vero cristiano. Ognun vede la perfetta antitesi ch'è fra i due poeti, discordi in tutto, salvo in qualche sentimento accessorio. Ma già lo Zachariä, che pur vediamo citato in parecchi libri italiani di quel tempo ed anche nella *Vera storia di due amanti infelici*, non ebbe troppo caldi ammiratori nel nostro paese, dove invece prevalevano gli esempi dell'Inghilterra. Prevalevano perchè più ricchi di pregi poetici, tra cui quella classicità di forma, che corrispondeva meglio al gusto italiano, e ancora perchè non pur della poesia contemplativa, ma di tutta la letteratura inglese avevano i padri nostri una non mediocre notizia, e se ne dilettavano grandemente: fatto del quale non potrei ora addurre le ragioni senz'entrare nella storia generale e dilungarmi dal mio proposito.

VI.

Ma è tempo oramai ch' io parli delle cose nostre; e qui, ancor più che altrove, sento di dovermi allontanare da coloro che ne trattarono prima di me. C' è da produrre qualche esempio nuovo della letteratura italiana, e da determinar meglio il valore degli esempi già noti, collegandoli con quelli degli autori francesi, non ricordati ancora, ch'io sappia, da nessuno. Com' è stato già notato da altri e in parte anche da me stesso in un mio scritterello di parecchi anni fa, [1] il Pindemonte studiò non pur quelli di cui si è ragionato finora, ma parecchi altri autori inglesi, specie dell' ultimo secolo. Le sue *Epistole Campestri*, scritte nel 1785, circa venti anni prima del tempo in cui sappiamo il poeta intento a comporre i *Cimiteri*, dimostrano quanto antica in lui fosse l' ammirazione per quella letteratura straniera, di cui nutriva così largamente il suo spirito. Dopo averne derivati concetti e immagini d' ogni specie per i suoi lavori di genere lirico o contemplativo, volle tentare, anche sugli stessi esempi, un poema di larghe proporzioni sull' argomento

---

[1] In *Giornale napoletano della domenica,* 5 febb. 1882.

delle sepolture. Ma, com'ebbe a narrare egli stesso, interruppe ben presto il suo lavoro, di cui ciò che ci resta somiglia ai fondamenti abbandonati di un edifizio, che pur si guardano con piacere e profitto, perchè ci fanno ricordo di altri edifizi più importanti, compiuti prima e dopo.

Il disegno dei *Cimiteri*, ch'è appunto il poema di cui si parla, ci fu dato dal Pieri con quelle notissime parole: « .... Durante il viaggio, egli (il Pindemonte) mi svolse la tela d'un poema a cui pensava, intitolato *I Cimiteri*, da doversi dividere in quattro Canti in ottava rima. Nel primo egli fingeva di esser passato di notte tempo pel Campo Santo di Verona, e di aver sentito quelle ombre rammaricarsi tra loro, e con sè medesime, vedendosi trascurate dalle persone più care, colpa la confusione in cui le ossa loro giacevan sotterra. Nel secondo, itosene a letto, pieno il capo di sì fatti pensieri, gli parve di essere trasportato nell'antico Egitto, e nell'antica Grecia e Roma, e di assistere alle cerimonie usate verso i defunti, mettendo così ogni cosa in azione e in dialogo. Nel terzo Canto egli ragiona co' più famosi uomini moderni intorno ai modi da doversi praticare verso de' trapassati. Nell'ultimo Canto egli propone il disegno d'un Cimitero. Questo vasto conce-

pimento terminò, come tutti sanno, in due epistole in versi sciolti; l'una di Ugo Foscolo, il quale invaghissi di quel soggetto udendolo da lui trattare; e l'altra del Pindemonte in risposta alla prima ».[1] Or quella parte, che sola abbiamo dei *Cimiteri* e la stessa epistola al Foscolo dimostrano esatto il cenno del Pieri, almeno per ciò che riguarda gli elementi sostanziali del poema, perchè nell' una e nell' altra si vedono non poche tracce delle cose da lui ricordate.

Fondandoci su codesto cenno e sul primo canto che ce ne resta, non è difficile il determinare quali dovevano essere in quel poema gli elementi tradizionali, e quali i nuovi. Or è, per mio giudizio, evidente che dalla poesia meditativa de' suoi predecessori prendesse il Pindemonte così l' idea generale di un ampio lavoro sulle tombe, come non poche sentenze e maniere e industrie d' arte. Anche il suo sentimento religioso, benchè spontaneo e vivo, assunse talvolta quella particolar forma più consueta agl' Inglesi, che, visitando i cimiteri, innalzavano i pensieri più fervidamente che mai alle cose invisibili. Ricorderò ad esempio quel

[1] M. Pieri, *Opere*, Firenze, Felice Le Monnier, 1850; I, 137.

solo luogo dell' Epistola, dove la fede è considerata come l'unica virtù che possa vincere in noi lo spavento dei sepolcri:

> Ma il solitario loco orni e consacri
> Religïon, senza la cui presenza
> Troppo è a mirarsi orribile una tomba.

Or codesta idea per l'appunto informa tutto il poemetto, già ricordato, di Roberto Blair che cominciava col rivolgersi a Dio perchè l'aiutasse a sostenere la vista di tanto orrore. Non dirò altro circa gli elementi tradizionali del poema pindemontiano, e toccherò con la maggior brevità che mi è possibile degli elementi nuovi.

Benchè immaginati sugli esempi degl' Inglesi, i *Cimiteri* contengono una sostanza storica e un fine civile che li diversifica non poco da quelli; perchè il poeta, pur volendo, come i suoi precursori, che le tombe destassero il sentimento religioso e l'amore de' superstiti verso gli estinti, bramò ch' esse fossero anche monumenti pubblici e non meno solenni ed eloquenti di quanti altri ne sorgono ad eternare le più gloriose memorie patrie. Come si vede, era questa una grande novità nell'antica e oramai monotona poesia sepolcrale. Ma donde ne venne l' idea al poeta? Forse a chi cercasse studiosa-

mente tutte le opere degli autori contemplativi, che ho fin qui ricordati, e di altri che a me sono ignoti, non sarebbe difficile trovare qualche cenno sulla importanza, eziandio civile, de' sepolcri; ma non credo gli riuscirebbe di additare una qualsiasi opera d' arte, dove essa idea civile fosse stata introdotta con tutta quella consapevolezza d' intenti, ch' ebbe il nostro poeta nell' ideare il suo lavoro. Conosco bensì due opere di autori che non ho ancor nominati, in una delle quali c' è forse il germe, nell' altra certamente la sostanza de' nuovi concetti che informano la poesia sepolcrale italiana. Toccherò della prima, e poi mi tratterrò più a lungo sulla seconda, il cui autore è, per mio giudizio, il vero precursore del Pindemonte.

L' una è dunque le *Notti Romane* di Alessandro Verri, la cui prima parte venne fuori nel 1792, circa diciotto anni dopo quelle *Notti Clementine* del Bertòla, che precorsero probabilmente tutte le altre imitazioni italiane del Young. Notai già altrove [1] che se quella prima imitazione riuscì poco felice, lo stesso esempio inglese fu poi seguitato con fortuna migliore da altri scrittori nostri, che ritemprarono la vi-

[1] *Sulle poesie di Vincenzo Monti, Studi,* Firenze, Successori Le Monnier, 1894, 3ª ediz., p. 170.

sione notturna e la meditazione con l'introdurvi nuovi pensieri e nuovi affetti; e addussi a prova appunto l'opera del Verri. Ma venendo, com'è richiesto dal mio soggetto, a qualche considerazione più particolare, dirò che la meditazione, adoperata dagl' Inglesi a intenti filosofici e religiosi, prende significato storico e civile in essa opera, la quale, in sostanza, è un parallelo tra la civiltà pagana e la cristiana, tutto a vantaggio di questa. Le stesse lodi alla religione riguardano sempre gli effetti morali e civili che produsse nel mondo. Dalle tombe i contemplativi inglesi avevano derivati pensieri malinconici e talvolta anche contrari alla scienza e alla civiltà; il Verri invece ne trae nuove testimonianze in favore del progresso umano, compiuto in seno al Cristianesimo.

Or pare a me, e spero parrà a tutti probabile, che il Pindemonte, ammirando le *Notti Romane* come un'opera felicissima, in cui la solita meditazione o visione notturna si congiungeva con la lode delle grandi memorie antiche, abbia dovuto ricevere una gagliarda impressione da quel nuovo ordine di pensieri arditi e robusti. Ricordo, fra gli altri, questo: « I monumenti degli uomini illustri sogliono infondere nell'animo una dolce tristezza assai più grata del tripudio di gioia romorosa per chi sia inchine-

vole a pensierosa tranquillità ».[1] Poi, nel suo primo inoltrarsi fra le tombe, lo stesso Verri « considerava dolente come avesse fra' pie' gli ossami di coloro i quali ancora empievano il mondo con la fama, e come forse il braccio di alcuno d'essi, ministro di vittorie, o il capo altero, fosse ivi franto, vilipeso, calpestato ».[2] Tutto questo si confronta, per non pochi rispetti, con l'introduzione dei *Cimiteri.* E si confrontano con essa anche l'apparizione di ombre, varie di figura e di atteggiamenti, che colpisce il visitatore del sepolcro degli Scipioni,[3] e le parole che gli rivolge Cicerone: « Or che da rustico ferro sono frante le ossa illustri, si muove fra noi tumulto maraviglioso, e qui siamo spinti a non mai sperato congresso ».[4] Nelle *Notti Romane* i lamenti degli spiriti sono cagionati dalla violazione delle tombe; nei *Cimiteri* dall'essere queste indistinte; ma nondimeno la situazione è identica: e questa situazione per l'appunto è come la base dell'edifizio pindemontiano. Ma, o ci sia o non ci sia relazione tra le due opere (che su ciò non intendo d'insistere), è, in ogni modo, notevole l'esempio, dato prima dal Verri,

---

[1] *Proemio*, ediz. cit., p. 11.
[2] Ivi, p. 12.
[3] Ivi, p. 13.
[4] *Notte* I, coll. I, 23.

di adattare all'indole e ai bisogni particolari della nostra letteratura un genere di arte che, se vi fosse stato introdotto coi soli suoi caratteri originari, non ci avrebbe fatto buona prova, o almeno non una altrettanto felice. Tale esempio fu per noi come una nuova specie di visione poetica, dopo quella assai più antica e così largamente adoperata dai nostri, specie dal Monti; il quale poi, nel *Beneficio*, pur tenendo qualche cosa della prima maniera, seppe far suoi i caratteri particolari della nuova forma fantastica, che l'autore delle *Notti Romane* aveva trasportato dalla metafisica e dalla religione alla filosofia della storia.

VII.

La seconda opera, di cui debbo ragionare, è l'*Immaginazione* del Delille. Le cose di questo autore furono un tempo assai lette anche da noi, e piacquero non tanto, io credo, per la loro forma artificiosamente classica, quanto per la novità de' loro elementi descrittivi. Come per l'arte antica, così ebbe il poeta francese grande stima ed amore anche per l'italiana, anzi per tutto ciò ch'è italiano; onde ai nostri monumenti di ogni sorta, alle reliquie della passata

grandezza, ai luoghi dove avea cantato Virgilio e al sorriso dei nostri campi e del nostro cielo, volse spesso il pensiero, ingegnandosi di ritrarli nella parola, prima ancora di averli visti, come ardentemente desiderava. Ebbe poi in gran pregio quei medesimi autori inglesi, che erano tanto studiati da' nostri; tradusse il Milton, comprese nel Thompson la nuova e più intensa maniera di descrivere le bellezze della natura, e imitò quella *Elegia* del Gray, che si direbbe destinata a suscitare ammirazione nei più nobili ingegni di ogni paese. Se non che, pure imitandolo, considerò le tombe molto diversamente che non aveva fatto l' Inglese. L'argomento sepolcrale è una sola, ma importante parte del suo celebrato poema, cioè quella dove si discorrono gli effetti che l' immaginazione produce negli ordini civili e politici, dando origine a feste, riti e monumenti da cui la civiltà trae immensi vantaggi.[1]

Fra tali monumenti vanno annoverate le tombe, come quelle che giovano non solo alle persone individue, ma eziandio allo Stato e a tutto il consorzio civile: esse fanno sacre le ultime volontà dei defunti, e uniscono le une con le altre le umane generazioni succedentisi

---

1 *Imagination*, VII.

sulla scena del mondo. Mi sia lecito di citare un po' largamente le parole stesse del poeta, che sono molto importanti al nostro soggetto:

Que dis-je? ces regrets, ces cultes domestiques,
Sont-ils donc étrangers aux fortunes publiques?
L'état n'est-il pour rien dans ces touchants regrets?
Non, non: du deuil public vénérables objets,
Ces morts à haute voix sont nommés dans vos temples,
Vivent dans leurs travaux, dans leurs nobles exemples...
L'héritage éternel qui, dans la race humaine,
Des générations forme la grande chaîne,
Remonte, redescend, et, par d'utiles noeuds,
Joint le père aux enfants, les fils à leurs aïeux.
Ce n'est donc pas en vain que l'humanité sainte,
Des tombeaux en tous lieux a consacré l'enceinte.
Protéger les tombeaux, c'est honorer les morts;
Et ce culte sublime, en consacrant leurs corps,
Maintient leurs volontés, impose au sacrilége
Qui, bravant du trépas l'auguste privilége,
Outrageant et la tombe, et la terre, et les cieux,
De la mort libérale ose tromper les voeux

Codesta ultima sentenza è in fondo quella stessa del Foscolo: « fu temuto Sulla polve degli avi il giuramento »; e degli effetti che le tombe degli uomini illustri producono, e del nume che parla in Santa Croce, secondo lo stesso poeta italiano, ci fanno rammentare i seguenti versi:

...ils ont pour nous le bienfait de l'exemple;
Du sein de leurs tombeaux, comme du fond d'un temple,

Sort l'oracle du Dieu dont il est habité.
La mort nous entretient de l'immortalité,
Et le nom du héros que la patrie adore,
Ce nom cher aux vertus, nous le commande encore.

Niun dubbio dunque che il Delille, il cui poema fu pubblicato nel principio del 1806, abbia prima degl'Italiani cantato il valor civile e politico de' sepolcri. Che il Pindemonte avesse notizia di quel poema assai per tempo, è certo, non pure perchè lo imitò, ma eziandio per una prova autentica, che non so se sia stata finora allegata da altri. Benchè io conoscessi i *Cimiteri*, stampati per la prima volta dal chiaro signor Biadego, pure, or son più di tre anni, passando di Verona, potei vederne il manoscritto con le altre carte e i libri che del Pindemonte si conservano in quella Biblioteca comunale; e di tanta cortesia usatami dallo stesso Biadego, mi rammento con gratitudine. Or come, leggendo, fui giunto alla stanza:

Selvaggi io certo non dirò que' cori,
Là dove all'armonia che il bosco rende, ecc.,

vidi una postilla, anche di mano del poeta, che, alludendo alla gente che descriveva nel testo, dice: « I natchés, dei quali parla più a lungo, non che assai meglio, il signor Delille nel suo poema l'*Imagination* ». Ma già, anche senza l'aiuto di tal postilla, la imitazione sa-

rebbe stata evidente a chiunque, avendo notizia di esso poema, si fosse rammentato di quei versi:

Dirai-je des Natchés la tristesse touchante?
Combien de leur douleur l'heureux instinct m'enchante!

Importa poi notare che il poeta italiano imitò il francese più largamente nell'*Epistola* che nel primo canto de' *Cimiteri*; forse perchè pensava di poter continuare l'imitazione negli altri canti che poi non scrisse. Nell'epistola, invece, tentando l'unica prova che dopo il carme foscoliano gli rimanesse a fare, parvegli necessario di dar tutti in una volta que' nuovi elementi poetici che in un lavoro più ampio, avrebbe potuto distribuire nelle varie parti del medesimo. In ogni modo, è certo che volle seguitare il francese nello stesso ordine di quelle idee che dovevano essere la sostanza del suo lavoro. E veramente, come aveva fatto quel poeta, così anch'egli muove dall'idea che le tombe giovino ai vivi non meno che ai morti, e ragiona prima del culto che hanno per esse anche i selvaggi, e poi dei nobili effetti che producono presso i popoli civili. Talvolta però, cessando di seguitare il Delille nel poema dell'*Immaginazione*, gli si accosta nell'altro de' *Giardini*, specie là dove si danno consigli circa i luoghi da scegliere per innalzarvi monumenti

a coloro che morirono per la patria o in qualsiasi modo giovarono grandemente ai loro concittadini.[1]

VII.

Trattandosi di un documento di tanta importanza per la storia della nostra poesia sepolcrale, mi si conceda di aggiungere qualche altro esempio, tratto dall' *Immaginazione.* Dicendo il Delille:

J'ai médité long-temps, assis sur les tombeaux;
Non pas pour y chercher, dans ma mélancolie,
Le secret de la mort, mais celui de la vie;

contrapponeva già una nuova maniera di considerare le tombe a quella tenuta dagl' Inglesi e dai Tedeschi. Gli uni e gli altri avevano meditato sulla nullità di ogni cosa umana; egli meditava invece sopra gli ottimi effetti, onde gli stessi monumenti della morte possono far più bella la vita. Inoltre il medesimo poeta, descrivendo la visita che di autunno si fa ai cimiteri:

Aucun ne se méprend, chacun connaît la pierre
Où tout ce qu'il aima repose sur la terre, ecc.,

---

[1] Canto IV.

mostrava d'intendere come la corrispondenza amorosa tra i superstiti e gli estinti sia mantenuta sempre viva da quella distinzione di tombe, che poi i due Italiani si dolsero di vedere interdetta nel loro paese: interdizione che li mosse a celebrare gl'immensi vantaggi dell'usanza contraria. Si aggiunga che l'ineffabile unione della vita con la morte, a cui accenna il Francese:

> Regardez ces débris dispersés par le vents:
> Croyez-vous tous ces morts étrangers aux vivants?
> Non:d'un tendre intérêt sources toujours fécondes,
> Les tombeaux sont placés aux confins des deux [mondes;
> Rendez-vous triste et cher, où, confondant leurs [voeux,
> La vie et le trépas correspondent entr'eux,

è quella medesima che il Foscolo ricordò nel principio del suo carme e che il Pindemonte, prendendo al solito anche le immagini del Delille, espresse così:

> I due mondi un piccol varco
> Divide, e unite e in amistà congiunte
> Non fur la vita mai tanto e la morte.

Or se le tombe degli uomini illustri producono tali preziosi effetti (e basti ricordare quella di Maurizio di Sassonia, ispiratrice di pensieri e atti eroici), perchè nasconderle dentro i tempî

e non collocarle piuttosto in luoghi ameni e sotto le ombre degli alberi?

> Eh! pourquoi donc cacher, barbares que nous [sommes,
> Loin de l'éclat du jour les tombeaux des grands [hommes! ecc.

Soli quei re che non furono mai vivi, che dal nulla della vita passarono al nulla della morte, soli essi restino come confinati nei loro superbi sepolcri, sotto le lugubri volte delle chiese:

> Ah! laissez, relégués dans leurs caveaux pompeux,
> Sous le marbre imposteur qui flatte encor leurs [ombres,
> Tous ces rois fainéants qui, sous ces voûtes sombres,
> Ont changé de sommeil, et qu'a jetés le sort
> Du néant de leur vie au néant de la mort.

Ognun vede come tali pensieri siano nella loro sostanza quegli stessi della nostra poesia sepolcrale; e anzi l'ultimo, espresso con calore insolito, ci fa rammentare più particolarmente del Foscolo che fulminò il dotto, il ricco ed il patrizio volgo, la cui vita, proprio come per i re del poeta francese, non era diversa dalla morte, e i cui monumenti sono « inutil pompa E inaugurate immagini dell'Orco ».

Ma poichè nel nuovo cammino era stato preceduto dal poeta francese, che cosa volle significare il Pindemonte quando, nel 1807, in

proposito della sua *Epistola* di risposta al carme del Foscolo, pubblicato l'anno innanzi, disse di avere creduto nuovo l'argomento de' suoi *Cimiteri*, oramai abbandonati? « Io avea concepito (egli scrisse) un Poema in quattro canti e in ottava rima sopra i *Cimiteri*, soggetto che mi parea nuovo, dir non potendosi che trattato l'abbia chi lo riguardò sotto un solo e particolare aspetto, o chi sotto il titolo di sepolture non fece che infilzare considerazioni morali e religiose su la fine dell'uomo.... Compiuto quasi io avea il primo Canto, quando seppi che uno scrittore d'ingegno non ordinario, Ugo Foscolo, stava per pubblicare alcuni suoi versi a me indirizzati sopra i *Sepolcri*. L'argomento mio, che nuovo più non pareami, cominciò allora a spiacermi, ed io abbandonai il mio lavoro ». Così scrivendo, egli si rammentava forse della sola poesia italiana ch'era stata sino allora priva di componimenti di quel genere: altrimenti, checchè potesse avere inteso o indovinato del carme foscoliano, prossimo a pubblicarsi, non avrebbe parlato a quel modo, conoscendo benissimo che la novità del soggetto, non che dover cessare in breve con la pubblicazione di esso carme, era già cessata da un pezzo col poema francese, venuto alla luce in sul principio del 1806: poema da cui aveva derivato l'idea civile non solo

per l'*Epistola*, della quale, sul punto di pubblicarla, narrava l' origine, ma eziandio per i *Cimiteri*, a cui più non pensava.

Quanto al Foscolo, parmi probabilissimo che, in quel tempo così favorevole alla rapida diffusione in Italia di ogni libro francese, dovesse anch' egli conoscere, prima di scrivere il suo carme, lo stesso poema. Non meno probabile e quasi certo (come pensano tutti i migliori critici) è poi che, avendo comecchessia avuto notizia del disegno pindemontiano, se ne sentisse ispirato, e, senza por tempo in mezzo, scrivesse sopra il medesimo soggetto, di cui egli, poeta profondo, intese tutto il valore e la più vera maniera di trattarlo. Ma se conobbe a tempo il Delille (e mi parrebbe strano il contrario), ne argomenterei che quel disegno dovesse riuscire su lui meno efficace che l' *Immaginazione:* certamente a questa più che a quello si confronta il carme, così nelle sue idee sostanziali, come nella sua forma intimamente lirica anche in mezzo a quelle rappresentazioni storiche, che sono la sua maggiore bellezza.

Potrei intorno a questo punto addurre altre prove particolari; ma mi basti aver toccato de' nuovi esempi che debbono far parte della storia del presente genere poetico, anche perchè se ne avvantaggia l' interpretazione de' *Se-*

polcri. Ciò che poi importa soprattutto è questo, che se la nuova maniera di considerare le tombe è anteriore al carme foscoliano, non si può dire però che fin d'allora salisse a grande altezza di poesia. Men che mediocri sono il disegno e il primo canto de' *Cimiteri;* e, secondo ogni probabilità, una peggiore impressione ci avrebbe fatto il poema intero: primamente perchè è proprio della forma descrittiva, anche quando invece di un Pindemonte la tratti un Monti, di andar sempre più perdendo del suo effetto sopra i lettori; e poi perchè alla poesia meditativa occorre uno straordinario vigor di pensiero, che la sorregga, e faccia sentir il meno possibile la mancanza di quei più vivaci elementi estetici che la propria natura non le consente di accogliere nel suo giro. Or non altro che descrizione e meditazione erano i *Cimiteri;* nè poi nel Pindemonte il pensatore fu maggior del poeta.

Quanto al Delille, egli ebbe certamente più larga copia di idee e più vivo senso di arte; e così fece molte descrizioni, ricche d'immagini e di armonie, e non prive talvolta di quell'unità interiore che manca quasi sempre alle cose pindemontiane. Pure non gli uscì forse mai dalla penna una di quelle cose calde e potenti, che restano stampate per sempre nel cuor dei let-

tori. La sua vena oratoria non di rado mortifica o spegne l'affetto; onde anche le sue idee più belle non destano un'impressione estetica proporzionata al loro pregio morale e storico. Tali idee meritavano che un più alto ingegno le fecondasse, scaldandole nel fuoco del proprio petto: e quell'ingegno, quel poeta vero fu appunto il Foscolo.

E ora passiamo dalla storia alla grande poesia: la quale è tanto più intesa e gustata, quanto più si conosca l'origine delle sue idee sostanziali e le artistiche trasformazioni che di esse siano state fatte sino a quella che tutte le vince e supera di grande intervallo. Così, al nostro godimento ineffabile di guardare dagli alti monti concorre per non poca parte l'essere ascesi faticosamente, e l'aver visto intanto come nascere a poco a poco quei vari spettacoli e quell'ampiezza di spazi, che l'occhio all'ultimo coglie e signoreggia d'in su la cima che soprasta a tutte le altre.

PARTE SECONDA.

I.

Le ispirazioni veramente felici e che lasciano un'eterna traccia di sè nella storia del-

l'arte, sono sempre rare anche negli ingegni poetici più grandi. Fra quante ciascuno di questi ne abbia avute, eziandio se feconde tutte di egregi effetti, ce n'è spesso una che vince per potenza e bellezza le altre, e resta più fortemente impressa nella memoria e nel cuore degli uomini. E chi sa quante volte anche un ingegno altissimo e nella pienezza del suo vigore non si ricorda con mesto desiderio di quel momento supremo, in cui gli balenò la prima idea del suo capolavoro, come di un passato che non tornerà più mai! Sente forse che qualche altro potente pensiero gli nascerà, ma non spera più di averne uno come quello! Così, talvolta, durando ancora la giovinezza, il cuore ci ha detto che certi giorni di felicità, per quanto dolci nella memoria e desiderati, non si ripeteranno più nella nostra vita!

I *Sepolcri* sono la sola ispirazione veramente grande del Foscolo; un' ispirazione per cui, vagheggiando e ritraendo la nuova idea che, splendida come il sole, gli era sorta nella mente, egli poteva insieme dar veste poetica a tanta parte del suo mondo interno: ai pensieri non interpretati appieno negli altri suoi componimenti; agli affetti impetuosi che, volendo uscire con troppa fretta, erano rimasti dentro; alle impressioni venutegli dalla natura e dal-

l'arte e ribelli per lunghi anni al giogo della parola; alle immagini indeterminate, perplesse e ondeggianti nel più profondo dell'anima, e la cui ineffabil bellezza parea dovesse dileguare, se costrette ad assumere forme sensibili. Già, a ventotto anni, non aveva ancor fatta o scritta veruna cosa che gli sembrasse pari ai suoi antichi sogni di gloria e di grandezza; ma nel tempo stesso sentiva d'aver dentro un tesoro d'idee, tutte sue, ed un più forte amore della vita antica ed una più chiara coscienza della nuova, che non avessero neanche i più celebrati autori italiani del suo tempo. Disposto da natura a quella incontentabilità che ci rende ragione di tutti i casi di sua vita ed anche della sua particolar maniera di comporre, egli ebbe grande amore e fece particolare attenzione a quanto di più melanconico si contenesse negli autori moderni a lui più cari. In tutte le sentenze circa la sorte umana, che ricorrono nelle sue opere, c'è talvolta qualche cosa di più audace insieme e di più sconsolato, che in quelli non si trovi. Nondimeno egli fu sempre poeta e scrittore essenzialmente civile. Se da una parte precorre il Leopardi, resta dall'altra pariniano e ancor più alfieriano; e con la sua parola fa sì che in noi la fede prevalga al dubbio e al dolore.

È vero che bene spesso, perdendo di vista quel tempo antico, in cui l'uomo gli era sembrato sì grande, compianse la necessaria infelicità del gener nostro; ma chi badi all'idea sovrana che governa le sue migliori cose e alla impressione finale che queste sono intese a fare, si accorge subito che, come la sua prima ispirazione veniva quasi sempre dalla storia antica, così a questa medesima, da ogni punto più lontano, ritornava continuamente il suo pensiero. Or la forte ammirazione verso l'antichità impedisce che lo spirito soggiaccia interamente ad una filosofia negativa; perchè la virtù degli antichi è sempre una gloria della specie umana; ed è giusto il credere che questa, se già grande nel passato, potrebbe ridiventar tale nell'avvenire. Il poeta de' sepolcri non giunse mai, come poi fece il Leopardi, a dimenticarsi della gloriosa storia antica, per non veder altro nel mondo che una terribile antitesi tra la vita umana, fatalmente infelice, e la natura, la quale si rinnovella sempre nelle sue bellezze eterne, ed è verso quella indifferente. Per giungere a questo, c'era ancor un gran tratto di cammino a percorrere: tanto è vero che il Leopardi stesso cominciò e per qualche tempo continuò a considerar la vita e la storia al modo del Foscolo; e ne' suoi primi canti espresse un dolore che gli veniva

dall'antitesi, sempre presente ai suoi occhi, tra la felicità del passato e la miseria del presente, tra la virtù degli avi e l'ignavia de' nepoti.

Il Foscolo dunque ritrae come il primo periodo del gran dolore: un periodo in cui l'angoscia è temperata e quasi vinta dalla fede nella virtù antica, e ancor da quella più larga maniera, filosofica e poetica insieme, di considerare il passato, nella quale, predispostovi da natura, lo confermò poi lo studio del Vico. Già egli stesso aveva ricordato questo gran nome in proposito de' *Sepolcri*; e il De Sanctis, che sul Carme scrisse pagine bellissime, lo definì egregiamente un' ispirazione vichiana. Anche altri critici hanno accennato ad alcune dottrine del Filosofo, che furono seguite dal Poeta; tuttavia ci sarebbe a dire più che non sia stato detto circa l'efficacia che l'uno ebbe sull'altro, con quelle sue occhiate d'aquila, che scoprono dall'alto nuovi paesi, e con quella sua speculazione ardita e profonda, che, mostrandoci il passato più degno di rispetto e di amore e più vicino a noi che prima non paresse, ci sublima innanzi alla nostra stessa coscienza.

Ma se il Vico trovava, per dir così, il suo centro nel mondo romano, e sincero credente s'inchinava ai dommi del cristianesimo, come a verità superiori alla indagine storica e alla spe-

culazione filosofica; il Foscolo, ammirando l'eroico e il poetico principalmente nel mondo greco, mostrava di non aver altra fede che quell' ammirazione medesima, cioè la religione della storia antica. Questa religione, così umana e così feconda, non pur prevaleva alla sua filosofia sconsolata, ma gli ravvalorava e rimetteva in opera la immaginazione. Grande senza dubbio è la differenza tra la filosofia teoretica o astratta, che il Foscolo seguitò in più occasioni, e i suoi ideali storici; ma appunto per questo, nulla conferisce tanto a intendere e i *Sepolcri* e tutto l'intimo del poeta, quanto il renderci conto di tali contradizioni.

II.

In parecchie sue opere egli si mostrò propenso alla filosofia di Lucrezio; e ognuno ricorda ciò che nel suo comento alla *Chioma di Berenice* disse, per incidenza, di quel luogo:

> Quando alid ex alio reficit natura, nec ullam
> Rem gigni patitur, nisi morte adiuta aliena.[1]

Codesta sentenza parvegli « magnificamente

[1] *De rerum natura* I, 264-5.

esposta dallo stesso poeta e commentata »[1] con quegli altri versi:

> Praeterea pro parte sua, quodcumque alid auget,
> Redditur; et quoniam dubio procul esse videtur
> Omniparens eadem rerum commune sepulcrum:
> Ergo terra tibi libatur et aucta recrescit.[2]

E si persuase che ne' citati luoghi si contenesse « l'eterna legge dell' universo », della quale anche si sovvenne sempre che sentì il bisogno di risalire alle supreme ragioni e agli ultimi fini delle cose. La stessa legge interpretò il Leopardi nel suo dialogo *La Natura e un Islandese*, dove il primo dei due personaggi la significa all'altro con queste parole: « Tu mostri non aver posto mente che la vita di questo universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra sè di maniera che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale, sempre che cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione. Pertanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera da patimento. »

Il dialogo leopardiano rassomiglia ad una

---

[1] *La chioma di Berenice* in *Opere edite e postume di* Ugo Foscolo, Firenze, Felice Le Monnier, 1850, I, 294-5.

[2] *De rer. nat.* V, 258-61.

breve azione drammatica, in cui l'uomo, lottando con la Natura, sua scoperta e feroce nemica, perisce prima di averne avuto una risposta circa il perchè di « cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono ». L'uomo soccombe immediatamente dopo quella suprema interrogazione, perchè la Natura non avrebbe avuto altro da replicare; o, meglio perchè dovesse valere come unica risposta possibile il sopraggiungere dei due leoni che se lo mangiarono, o il levarsi del fierissimo vento che lo stese per terra e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia. Terribile scena, dove l'effetto tragico procede in gran parte da quella medesima serenità con cui sono descritti gli affanni, la distruzione e la morte, a cui la natura condannò tutto ciò che ha vita nel mondo. L'effetto tragico lo sentiamo in tutta la sua potenza, principalmente perchè ci è noto il cuore del poeta, il quale si ribella alla legge del nulla universale, da lui stesso ritratta con apparente indifferenza di sentimento, e persino con una leggiera tinta di comico; ed in quella ribellione, in quello strazio, in quel pianto profondo che percuote il nostro orecchio interno, è tutto il segreto dell'arte leopardiana.

I *Sepolcri* prendono le mosse dalla mede-

sima legge universale di Lucrezio. Se non che, dove nel dialogo il potere di questa legge governa tutte le parti della concezione, e, prevalendo sempre più alle forze dell'uomo, figurato nell'Islandese, ottiene all'ultimo il suo trionfo nella morte di lui; nel carme, invece, esso si fa avvertire terribile in sul principio, ma cede tosto ai sentimenti più vivi del cuore umano; salvo, come vedremo, a ritornare in sulla fine, per unirsi con questi e produrre, così congiunto, un supremo e stupendo effetto. Nel dialogo perdiamo di vista ogni ideale e ogni speranza che la nostra vita possa avere alti destini; onde la contradizione alla legge dell'universo non può procedere d'altro, che da quel dolore intimo dell'autore, a cui ho dianzi accennato. Nel carme invece la contradizione nasce non pur dal cuore del poeta, ma eziandio e più da quelle successive rappresentazioni di cose belle e di fatti egregi, che sono la sostanza del componimento. Leggendo il primo, i fantasmi della nostra immaginazione discordano da' moti che intanto agitano il nostro petto; ma sono invece concordi con essi, durante la lettura del secondo, perchè in questo il sentimento personale del poeta finisce col prevalere manifestamente alla nuda idea e alla legge dell'universo, insegnatagli da Lucrezio: e in tal prevalenza

può, per mio giudizio, trovarsi uno de'precipui fatti che meglio distinguono l'uno dall'altro i due nostri grandi poeti moderni.

Il carme comincia con quella interrogazione circa il valore e il pregio delle tombe, che dissi tradizionale nei componimenti della stessa specie, e che vedemmo risoluta diversamente, secondo le diverse opinioni religiose e filosofiche de'loro autori. Ancor tradizionale era il descrivere l' antitesi fra la vita umana e la morte, e il porla come fondamento della meditazione. Or, nel fare ciò al principio stesso del suo carme, il Foscolo si diparte da' suoi precursori, e tutti li vince per potenza d'affetto e magistero d'arte. Questi descrissero il morire e il sonno degli estinti, traendo le immagini da ciò che avevano o visto o finto di vedere nei cimiteri, e facendo quasi sempre dipinture astratte; egli invece li descrive riferendoli a se medesimo:

Ove più il Sole
Per me alla terra non fecondi questa
Bella d'erbe famiglia e d'animali,
E quando, vaghe di lusinghe, innanzi, ecc.

Qui dunque il cessare della vita assume forme e colori derivati immediatamente dalla realtà, e da una realtà così poetica, quale era lo stesso

Foscolo. A lui il mondo doveva fuggire dal guardo in maniera ben diversa che agli uomini comuni: bella sempre, la natura gli sarebbe parsa più bella che mai in quel momento supremo. Il morire era per lui il non vagheggiar più quelle bellezze eterne, e il non sentir più la dolcezza del verso pindemontiano e le voci potenti dell'amore e dell'arte. Descritta dal Petrarca, la morte pare bella in una donna; descritta dal Foscolo pare anche tale in un giovine poeta. Nella prima descrizione, l'effetto deriva dalle insolite e ancor più leggiadre forme che una mirabile creatura umana assume nel momento di spegnersi; nella seconda, dalla nuova dolcezza, dalle nuove attrattive che le più gentili cose della vita acquistano balenando per l'ultima volta all'occhio del mortale.

Così l'introduzione del carme è un vero lampo di genio, che conquista fin dal principio il cuore di tutti: c'è un poeta che dipinge la morte di un poeta; c'è tutto il Foscolo che comunica quel non so che di romanzesco e di drammatico, così proprio della sua natura, anche a questa, che pur era la più impersonale delle sue concezioni. Con tale poeta, e non coi soliti cantori delle tombe, i quali, a parer più sublimi, escludevano da' loro scritti tutti gli elementi personali, che pure sono sempre i più vi-

vaci, avremo dunque a rifare il viaggio sepolcrale, interrogando gli avelli intorno ai misteri della storia e della vita umana. Quando percorriamo i tre regni danteschi, una non piccola parte di diletto ci viene dall'aver a duce in tanto viaggio uno spirito bollente e trasmutabile per tutte guise. Impressioni di simil natura ci desta il fatto che noi visitiamo i cimiteri con la scorta di un poeta profondo, il quale portava dentro sè Lucrezio, il Vico, il Gray, il Rousseau; e, pure ammirando gl'ideali antichi, interpretava non solo quanto c'era di più universale e di più alto nella coscienza moderna, ma eziandio i presentimenti di nuova grandezza patria nella coscienza italiana.

III.

Or dunque, come risponde il nostro poeta alla tradizionale interrogazione sul pregio delle tombe? A prima giunta, la sua risposta parrebbe la più sconsolata fra quante altre se ne leggono in tutta la poesia sepolcrale:

> Anche la Speme,
> Ultima Dea, fugge i sepolcri; e involve
> Tutte cose l'obblio nella sua notte, ecc.

Parrebbe che nè il Young, nè il Blair, nè il Parnell avessero mai detto nulla di così lut-

tuoso. Se presso il secondo di questi poeti, le vite umane, cadendo simili alle foglie di autunno, fanno di tutta la terra come un immenso sepolcro; presso il nostro, la Morte sparge d'infinite ossa gli spazi della terra e del mare. Ma passatoci davanti agli occhi questo fantasma di natura esiodea o miltoniana, ecco che la scena muta faccia; e le tombe ci appariscono come vestite di una nuova luce e delle più belle immagini che possa mai vagheggiare la nostra fantasia.

Ed anche in codesta maniera di figurare gli effetti della morte, così diversa dalla prima, il poeta italiano supera per virtù di affetti e di arte eziandio coloro che delle tombe avevano fatto le lodi più grandi: supera il Gray, i cui patetici accenti sembrano ora una sola delle molte note, ond'è si ricco il nostro carme, e il Delille, che adesso ci pare non abbia fatto altro che una splendida enumerazione di ciò che qui doveva ricever vita e movimento. Fino a quel luogo del carme, dove è ricordato il « sospiro Che dal tumolo a noi manda Natura », il nostro poeta ripete, abbellendoli d'immagini tutte proprie, i sentimenti più teneri dell'Inglese; ma con l'episodio del Parini, che comincia immediatamente dopo, oltre a significar sempre la corrispondenza amorosa fra gli estinti

e i superstiti, induce nella poesia sepolcrale l'idea civile del Francese. E qui, come vedemmo aver fatto da principio, egli adopera a tale effetto l'immagine di una persona non pur vera, ma eziandio grande, qual'è appunto il cantore del *Giorno*; perchè il segreto della sua arte è sempre quello di attingere dalla storia, anzi dalle cose più belle della storia, e che già facevano battere il cuore, anche non rivestite di forme poetiche.

Non c'è nella nostra moderna letteratura un'immagine di scrittore così cara e paterna e così eloquente per tutti come quella del Parini. I nostri sommi degli ultimi tempi la scelsero spesso a personificare qualche loro nobile idea: il Monti nella *Mascheroniana*, il Leopardi nell'operetta morale, intitolata dal nome del Parini stesso, e il Foscolo tanto nel carme, quanto nel *Jacopo Ortis*. In questo aveva detto: « Il Parini è il personaggio più dignitoso e più eloquente ch'io m'abbia mai conosciuto; e d'altronde un profondo, generoso, meditato dolore a chi non dà somma eloquenza? » Non poteva dunque immaginare un'antitesi più viva di questa tra la grandezza del Parini e la bassezza della sua sepoltura; non una più atta a muover lo sdegno verso quella « nuova legge », così contraria insieme al bene pubblico e al privato.

Un poeta era quello di cui in sul principio de' *Sepolcri* fu dipinta la morte; un poeta è ancor questo di cui si lamenta ora l'indegno destino. E benchè codesto secondo poeta non sia, come il primo, lui stesso, pure il Foscolo trovò modo d'introdurre ancor qui la sua propria immagine. In fatti, esclamando egli:

> O bella Musa, ove sei tu? Non sento
> Spirar l'ambrosia, indizio del tuo Nume,
> Fra queste piante ov'io siedo e sospiro
> Il mio tetto materno,

ci si affaccia alla mente lo stesso Ortis, « che passeggiava con quel vecchio venerando nel sobborgo orientale della città sotto un boschetto di tigli ».

Se non che, innanzi all'autore del *Giorno*, vivo e ritraente con calda parola le sciagure della patria, Jacopo s' « infiammava di un sovrumano furore, e sorgeva gridando: Chè non si tenta? morremo? ma frutterà dal nostro sangue il vendicatore ».[1] Ma ora, morto il grand'uomo, Ugo siede solo in quel medesimo boschetto, rase le ciglia dell'antica baldanza. Si direbbe che il dolore di tanta perdita temperi in lui il « furor di gloria » e mitighi gli af-

---

[1] *Jacopo Ortis*, ediz. cit. delle *Opere di* U. Foscolo, I, 103-4.

fanni. Si direbbe ancora che la solennità della morte gl' infonda una virtù nuova, e lo faccia meno dissimile dal Parini che non fosse stato prima. Certamente la morte anche qui cresce bellezza alle cose, e converte la declamazione di Jacopo in un' ira magnanima che resterà sempre nella storia della nostra poesia.

Ma non contento di aver combattuto la « nuova legge » con l' esempio del Parini, la combatte ancora con l' autorità di ben altra legge, cioè con quella che, secondo il Vico, regola la storia del mondo. Chi ponga mente a tutt' i luoghi dove il filosofo napoletano ragionò di quelle tre sorgenti di ogni « Umanità », che sono gli altari, le nozze e i sepolcri, si accorge che non pur l' origine e gli effetti molteplici delle tombe, ma eziandio quella poesia intima, che si sente col seguire nello spazio e nel tempo un' idea sempre viva nel cuore degli uomini, fanno parte non piccola della profonda speculazione vichiana. Se il Foscolo ebbe l' impulso immediato dagli autori che ho prima ricordati, è ancor certo che si rammentò pure delle parti più poetiche di essa speculazione, quando volle significare l' universalità di quella legge e i dolori, le gioie e gli affetti che per l' uomo furono e saranno sacri in tutti i luoghi e in tutti i secoli.

Se non che non accettava egli, come il Vico, i dommi del cristianesimo; anzi, se non fosse per quell'allusione agli usi delle chiese cattoliche:

> Non sempre i sassi sepolcrali a' templi
> Fean pavimento: nè agl' incensi avvolto
> De' cadaveri il lezzo i supplicanti
> Contaminò,

parrebbe che per il cantor de' *Sepolcri* non fosse nemmeno esistita quella religione che, oltre agli altri suoi immensi effetti nella storia universale, suscitò, appunto per un sepolcro, tanta lite fra le diverse parti del mondo! Ma quel cenno stesso è una dipintura di cose orrende, la quale suscita in noi un'avversione pari al diletto che ci viene dall' altra dipintura di così diverse costumanze, che segue immediatamente alla prima:

> Ma cipressi e cedri
> Di puri effluvj i zefiri impregnando,
> Perenne verde protendean su l' urne
> Per memoria perenne, e preziosi
> Vasi accogliean le lagrime votive. [1]

---

[1] In proposito dei « preziosi vasi », si è fatta quistione fra' comentatori se il Foscolo avesse commesso un errore archeologico, o se l'errore fosse piuttosto degli scienziati contemporanei che suo. Ma tali quistioni, se importanti in se stesse, non sono sempre quelle che più valgono a chiarire l' ingegno e l' arte del poeta, il quale talvolta dalle

IV.

Tornando poi a descrivere i buoni effetti delle tombe, il poeta ricorda quella « pietosa insania », che alle vergini britanne fa cari gli orti dei suburbani avelli. Or si noti che, come

---

stesse cose scientifiche trae dipinture vivaci, senza troppo indagarne il valore e l'esattezza intrinseca. In ogni modo, giovava anche più l'allegare il notevolissimo esempio del Delille, che, nello stesso canto VII del suo poema, dove tratta dei sepolcri, descrivendo quegli antichi riti funebri, tanto ammirati dal Foscolo, ha il seguente luogo:

Mais qui ne chérirait la tristesse pieuse
Qui, perçant des tombeaux la nuit religieuse,
Par d'innocents tributs répétés tous les ans,
Des flots de vin, de lait, des fruits et de l'encens,
Venaient charmer les morts dans leur asyle sombre,
Et de la vie au moins leur retraçait quelqu'ombre!
Les morts étaient muets à leurs cris douloureux,
Mais le coeur leur parlait et répondait pour eux.
Si j'entre en ces dépôts des monuments antiques,
Ces urnes, ces trépieds, ces bronzes magnifiques,
N'égalent pas pour mois ces vases de douleurs
Où l'amitié versait et recueillait ses pleurs.

E nemmeno qui intendo parlare d'imitazione certa. Ma chi non avverte nelle citate parole del Delille quel nuovo sentimento umano e civile, il quale da tutta la poesia sepolcrale inglese e tedesca distingue questa, ch'è anteriore ai *Sepolcri*, e sorse in Francia dopo la grande Rivoluzione? Chi almeno non vede negli ultimi due versi quei « vasi » e quelle « lagrime », che sono una delle tante sentenze e immagini, le quali accompagnarono lo stesso nuovo sentimento prima nella poesia francese e poi nell'italiana?

vedemmo aver egli fatto nell'episodio pariniano, così anche qui ritrae la duplice specie di quegli effetti, immaginando che le fanciulle inglesi preghino insieme per la madre perduta e per colui che con le sue vittorie faceva più grande e più gloriosa la patria. Ma da qui innanzi l'idea civile comincia a signoreggiare quasi assoluta. L'immenso effetto che fa la seconda parte de' *Sepolcri*, deriva specialmente da quelle, direi, scene storiche che la compongono; ciascuna delle quali è mirabile di bellezza propria e rapida così che ci si toglie alla vista quando la sua impressione nel cuor nostro era ancora al colmo. Non conosco altro componimento d'indole meditativa, dove l'idea nella sua forma astratta occupi così poca parte come in questo, ch'è una serie di brevi e varie rappresentazioni, succedentisi e quasi incalzantisi sino alla fine. Tali rappresentazioni costituiscono la poesia veramente grande, la quale si può rassomigliare a quei libri incantati de'racconti romanzeschi, che, appena aperti, facevano venir fuori spiriti o fantasmi d'ogni specie, non meno vivi e mobili delle persone che vediamo prender parte al dramma quotidiano della vita reale.

La più efficace fra tutte è quella di Firenze colle sue bellezze di natura e d'arte: cielo, aere, poggi, convalli, templi e monumenti

sono tutti mirabilmente adunati in un solo quadro: quadro che comprende insieme la storia e il paesaggio. Nella nostra poesia moderna non è, per mio giudizio, una dipintura che contenga tanta storia del pensiero italiano, quanta ne contiene questa del Machiavelli, di Michelangelo e del Galilei, stupenda ancora per le forme e i colori, tutti derivati dalle più particolari qualità intellettuali di coloro che la compongono. Contiene, inoltre, la storia del nostro glorioso amor patrio, dal « Ghibellin fuggiasco » a quello spirito solitario de' tempi moderni, che, sdegnoso del presente, si volgeva al « popolo italiano futuro ». Luigi La Vista, fatto da natura a intendere ogni cosa grande, e morto eroicamente a ventidue anni, scrisse: « Il carme del Foscolo ti sembra ispirato in Santa Croce ». E difatti Santa Croce è come il centro della concezione foscoliana; la quale tutta piglia qualità e tono dal Nume che parla da quella religiosa pace. Anche nell'*Ortis* è descritto con le più calde parole quel famoso tempio, le cui impressioni furono le più durature nella vita del Foscolo, e le meglio interpretate dalla sua arte. « Dianzi » (v'è detto) « io adorava le sepolture di Galileo, del Machiavelli e di Michelangelo, e nell'appressarmivi io tremava preso da brivido. Coloro che hanno eretti que' mausolei sperano

forse di scolparsi della povertà e delle carceri con le quali i loro avi punivano la grandezza di que' divini intelletti? Oh quanti perseguitati nel nostro secolo saranno venerati da' posteri! Ma e le persecuzioni a' vivi, e gli onori a' morti sono ducumenti della maligna ambizione che rode l'umano gregge ».

C'è una certa contradizione tra l'accusare, come si fa nel romanzo, di bieche intenzioni coloro che eressero quei mausolei, e il dire, come nel carme, che Firenze, se beata per le bellezze del suo cielo e de' suoi colli, era ancor « più beata » per quei mausolei. Codesta maggior beatitudine era dunque un effetto e quasi un regalo della tirannide? Ah! ma questa volta il poeta non si ricorda più de' persecutori e de' perseguitati, e tutto s'interna col pensiero nella grandezza di coloro, a cui furon eretti i monumenti. Come il proprio canto allegrò l'ira al sommo Ghibellino, così un più profondo sentimento di quella grandezza fa tacere questa volta la passione politica del giovane poeta, e, levandone lo spirito a regioni più serene, gl'ispirava versi immortali. Poi seguita nel romanzo: « Presso a que' marmi mi parea di rivivere in quegli anni miei fervidi, quand'io vegliando sugli scritti de' grandi mortali, mi gittava con la immaginazione fra i plausi

delle generazioni future. Ma ora troppo alte cose per me! e pazze forse. La mia mente è cieca, le membra vacillanti, e il cuore guasto qui, nel profondo ».[1] In questo, come in altri luoghi dello stesso libro, sentiamo quel soggettivismo eccessivo e forse anche un po' ostentato, per cui il personaggio di Ortis riuscì di tanto inferiore al giovane Werther; il quale, benchè non meno travagliato da un pensiero dominante, seppe mirabilmente descrivere tutto ciò ch'era fuor di lui.

Ma il poeta de' *Sepolcri* sa oramai obbiettivarsi nelle cose della vita; e più che dal solito furore, mostrasi compreso da un amore immenso per tutto ciò che più sublima insieme e consola l'umana famiglia. È vero che l'apostrofe a Firenze è riferita ad un tempo anteriore (« Io quando il monumento Vidi... Te beata, gridai »); ma nessuno certamente vorrà credere ch'egli ripeta adesso alla lettera ciò che pensò e disse allora. Anzi per le prove addotte, intenderà che le antiche impressioni, trasformate in gran parte, diventano qui vera poesia, per virtù appunto di quel nuovo e fecondo pensiero che tutto lo signoreggiava. E poi se nell'*Ortis* alfiereggiava

[1] *Jacopo Ortis*, ediz. cit., p. 92.

a parole, qui egli fa dell'Alfieri una delle più nobili dipinture che abbia la nostra poesia:

> **Irato a' patrii Numi, errava muto**
> **Ove Arno è più deserto, ecc.**

E così, dopo esserci passati innanzi, fino a questo punto del carme, il Foscolo stesso e il Parini, ecco un terzo poeta, il quale con la sua grandezza e col suo destino, che gli sono stupendamente scolpiti sul volto, aggiunge una nuova e magnifica testimonianza a favore delle tombe. Inoltre, come poco avanti l'autor del *Giorno*, così guardiamo ora questo nuovo poeta, prima vivo ed agitato dall'idea che lo fece grande e infelice, e poi morto. Ma quanta differenza fra l'ignota sepoltura dell'uno, le cui ossa forse insanguinava il mozzo capo del ladro, e la tomba dell'altro in Santa Croce! Parlando della prima, il Foscolo mostrasi quasi vinto dal dolore, e le sue parole finiscono in un lamento; ma innanzi alla seconda, e vicino alle ceneri degli altri grandi sepolti, il dolore si tramuta in un potente entusiasmo che suscita nel suo petto una procella di nuovi pensieri, e gli fa come presenti i luoghi più famosi per l'eroismo umano: primo tra questi è Maratona.

Così, ad una prima rappresentazione, tutta luce e armonia, dove la morte stessa era da noi guardata per entro le bellezze della natura e

dell'arte, tien dietro una seconda, in cui tutto è tenebre e orrore e strepito di battaglia. È il campo dove i prodi ateniesi, morendo, si sottrassero a morte; e chi navighi verso l'Eubea, li vede ancora combattere, appunto perchè, a cagione del loro incomparabile eroismo, egli li avea sempre vivi nella fantasia. Ma ecco passarci rapidissima alla vista la marea che mugghiando porta le armi di Achille sovra le ossa di Aiace. Ed ecco, subito dopo, un'ultima rappresentazione, diversa da tutte le altre: un deserto lontano, le cui memorie congiungono il cielo e la terra, Giove e una donna mortale, Troia e Roma; memorie celebrate in tutto il mondo e che hanno per centro comune un sepolcro. E così, dai Dardanidi al Parini e al Nelson, dall'estremo Oriente all'estremo Occidente, sempre e per ogni dove, il sepolcro, testimone de' più nobili fatti della storia, accende gli animi a nuovi fatti della stessa natura; e anche abbattuto dal tempo o da altra forza, seguita a produrre i suoi mirabili effetti, come se fosse rimasto ognor saldo in quel luogo in cui primamente era sorto. Immortale com'è, comunica tale qualità alla terra che lo circonda. Tutte le generazioni umane, per quanto separate da terre e da mari, e diverse di costumi e di lingua, furono e saranno sempre d'un sol cuore nel culto

de'sepolcri: ogni altra religione passa, questa sola resta!

V.

Il carme del Foscolo si può definire la più felice interpretazione di quella doppia voce, che la natura e la storia ci mandano dalle tombe. Quanto alla storia, nulla di più adatto a significare le sue relazioni coi sepolcri, che quelle stesse rappresentazioni, di cui si è già fatto cenno. La corrispondenza poi di affetti tra la natura e gli estinti, benchè nello stesso carme soglia essere da noi meno ammirata che la potenza del concetto civile, tuttavia con quanta tenerezza v'è stata intesa! E come concorre essa pure a farci inchinare e palpitare davanti ai sepolcri! In questa parte il nostro poeta si valse largamente de'suoi precursori e specie del Gray; ma nondimeno seppe improntare la materia del proprio suggello e animarla con sentimenti e fantasmi del tutto nuovi. Qui vediamo le piante che, affezionate già all'uomo vivo, non lo dimenticano estinto. Il tiglio, ch'era stato cortese di calma e di ombre al Parini, freme ora con dimesse frondi, perchè non può coi suoi rami coprirne il sepolcro! Milano invece non

pose al poeta una pietra, non una parola che ne onorasse il nome! Quanta differenza tra il memore amore di quella povera pianta e l'oblio della superba città vicina! Arbori odorati di fiori, cipressi e cedri che impregnano i zeffiri di puri effluvi, amaranti e viole, partecipi del dolore de' superstiti, fanno qui con essi come una sola famiglia che onori e pianga i comuni estinti! Senza le piante e senza i zeffiri e i fiori, il culto delle tombe sarebbe men bello; gli mancherebbero quelle ombre, quei susurri, quegli ondeggiamenti e quella fragranza, che, significando qui la pietà della natura, destano in noi immagini e moti ineffabili. Ancor le cose più lontane dalla nostra terra, le stelle medesime sono pie di raggi alle obliate sepolture, per un affetto non dissimile da quello che faceva fremere il tiglio del Parini!

Volendo trar profitto da tutto ciò ch'esercita maggior forza sulla vita umana, il Foscolo fece qui larga e nobile parte anche alla donna. E così, la donna innamorata che preghi, è uno tra' conforti più potenti dei sepolcri. La stessa musa che ispirava il Parini, somiglia qui piuttosto a un'amante terrena che a una dea: « E tu venivi E sorridevi a lui sotto quel tiglio ». E poi: « Forse tu fra plebei tumoli guardi Vagolando, ove dorma il sacro capo Del tuo Parini? » An-

che in quella scena, di natura ben diversa, dove vedonsi effigiati scheletri e si ode il lungo gemito di persone morte, l'immagine che passa dinanzi alla nostra atterrita fantasia, è delle madri, le quali stendono nude le braccia sull'amato capo del figliuolo dormente, per impedire che quei terribili effetti della superstizione religiosa gli turbino il sonno. E, nobile esempio dell'amore che alla vista de' sepolcri ci fa pensare ai nostri cari e alla patria, ecco le vergini britanne, mosse da quella fede che innalza gli affetti umani al più sublime segno. Come le madri nella prima dipintura, e le figliuole nella seconda, così riescono di grande effetto in una terza le spose. Infatti, l'origine del famosissimo sepolcro, testimone della più gloriosa storia antica, è dovuta agli ultimi accenti di una cara creatura femminile, che, morendo, ricordava al suo amante celeste le dolcezze del passato amore.

Femminili sono anche tutte le altre creature che si muovono in quest'ultima parte del carme; perchè, dopo Elettra, vengono le iliache donne, deprecanti indarno l'imminente fato dei loro mariti; e in ultimo Cassandra. La loro perfetta vita ideale è ancor più ammirevole in una poesia essenzialmente lirica, come questa, e perciò meno atta a conseguire quei supremi

pregi estetici più propri di altre forme di arte. Voglio poi notare, per incidenza, che ciò che questi personaggi foscoliani conservano ancora di antico, non sempre è stato bene avvertito dagli stessi commentatori che più si sono affaticati di scoprire reminiscenze classiche. Così, in proposito di questa Cassandra, ho visto sempre citati i due versi di Virgilio sulla infelice profetessa,[1] non creduta neanche in quel terribile momento che il fatale cavallo era trasportato dentro le mura di Troia. Ma più opportuno sarebbe stato il ricordare la mirabile dipintura che trovasi nel poema di Quinto Calabro;[2] dove Cassandra, come nel carme foscoliano, parla essa medesima, agitata più che mai dal furor profetico e dalla carità del luogo nativo. Aggiungo anzi, che alcuni altri passi del medesimo poeta sarebbero da citare con maggior ragione, che certi luoghi di autori più classici, tenuti dai commentatori come reminiscenze più o meno probabili del Foscolo.

In ogni modo, piacque al nostro poeta di mettere in bocca a Cassandra gli ultimi versi del carme: e ne ottenne davvero l'effetto stupendo che se ne aspettava. Le altre sue creature

---

[1] *Aen.* II, 246 7.
[2] *Posthomer.* XII, 525 sgg.

femminili significano l'affetto verso lo sposo e i figliuoli, o quello insieme della perduta madre e della patria, o il desiderio di fama eterna; ma Cassandra, oltre al sentire quasi tutti questi affetti medesimi, legge nel futuro, e s'innalza sopra tutte. Essendole al cospetto il tempo avvenire, ella intende appieno l'universalità ed eternità del dolore. Tale idea, che ci si affacciò terribile nel principio del carme, e che subito dopo, come ho già notato, cedette il campo ad un ordine d'idee assai diverse, ritorna qui sulla fine con le parole di Cassandra, che prevedeva tanti nuovi secoli di dolore per la specie umana. Ritorna senza però soverchiare alla sua volta quelle altre idee e quegli altri affetti, tra cui sommo l'amor di patria, da' quali essa era stata prima soverchiata.

Ciò volle il poeta; il quale, come disse egli stesso, si studiò « di raccorre tutti i sentimenti d'una vergine profetessa che si rassegna alla fatale e inevitabile infelicità de' mortali, che la compiange negli altri perchè sente tutto il dolore della sua propria, e che, prevedendola perpetua su la terra, la assegna per termine alla fama del più nobile e del men fortunato di tutti gli eroi ».[1] Da ciò quella stu-

---

[1] *Lettera a monsieur Guillon*, ediz. cit. delle *Opere di* U. Foscolo, I, 119.

penda chiusa... « e fin che il sole Risplenderà su le sciagure umane ». Nessuno potrebbe chiarir meglio di quello che, con le citate parole, fece il Foscolo stesso, la piena consapevolezza e l'arte inarrivabile ond' egli congiunse due cose così contrarie, come sono l'idea della necessaria infelicità del gener nostro e la fede invitta nella virtù: congiungimento non insolito nella migliore poesia moderna, e di cui spetta a lui il vanto di essere stato sommo poeta e critico nel tempo stesso.

Tutto poi finisce qui in una sintesi potente. Quella fortezza eroica di alcuni sentimenti, e quel non so che di romanzesco o di tenero e molle, ch' è in alcuni altri; quello spirito guerriero che si diletta di armi e battaglie, e quei pensieri meditativi, propri di coloro che fuggono le tempeste del mondo; quell'impetuoso uscire dal proprio io in cerca di cose nuove e grandi, e quella brama di un quieto e solitario albergo, dove riposare le stanche ossa; quell'idea del nulla umano e quell'ammirazione ardente di ogni gloria umana; tutti questi affetti e movimenti del cuore, pur facendo sentire la loro opposizione, finiscono col ridursi ad unità perfetta. L'unità intima delle opere d'arte è sempre una tra le più certe prove del vero ingegno poetico. Or nel Foscolo c'era l'avver-

sione al cristianesimo, propria della coltura francese contemporanea; ma più che al riso volteriano, natura lo aveva disposto a quel dolore che informò la più alta poesia de' tempi nostri. C'era in particolar modo del Volney, ma insieme una grande attitudine a ripopolare con la fede invitta nel valore umano le ruine degli imperi, di là dalle quali non andava l'occhio del filosofo francese. E c'erano ancora l'irrequietezza del Rousseau e il sentimentalismo ossianico e il wertheriano; ma a questi e a tutti gli altri suoi affetti prevaleva il suo amore immenso verso la storia e l'arte antica, specialmente greca. Combattuto dagli impulsi opposti di due secoli, avverso ai nuovi dominatori del proprio paese, scontento di tutto ciò che lo circondava, sentì che nell'argomento dei sepolcri, interpretandoci se stesso con tutte le sue tempeste interne, avrebbe potuto acquietare il suo animo travagliato e fare insieme qualche cosa di grande.

VI.

E la fece. Il suo carme è il più bell'inno che sia stato mai sciolto a quell'eterna religione

de' sepolcri, che sovrasta a tutte le altre religioni: e non morrà prima di lei. Dal tempo che venne alla luce, e poi sempre fino ai nostri giorni, piacque singolarmente ai giovani e a coloro che da natura furono disposti alle cose grandi: tali sono le idee che lo animano, tale il fuoco che tutto lo scalda. Per esso, fra gli altri ottimi effetti, la nostra arte moderna riebbe quella universalità di sentimento, che le mancava da secoli, e che già l'Herder e il Goethe avevano introdotta nella letteratura tedesca, il Wordsworth, il Coleridge, il Southey ed altri, nella inglese. Per esso, anche il sentimento storico, che, come già notai, governò sempre la nostra poesia, ebbe vigor nuovo e nuovo significato. Presso tanti scrittori italiani, pur non volgari, l'ammirazione della grandezza latina è stata una sorgente inesausta di rettorica; certamente poi nè il Verri, nè altri nostri moderni ebbero una così piena intelligenza de' nuovi germi di vita e di pensiero, che si erano andati svolgendo nella storia italiana degli ultimi secoli, come l'ebbe il Foscolo.

Descrivendone così bene questo lato, il De Sanctis non dice poi nulla di tutto ciò che era concorso a formarlo, e dubito anzi non affermi cosa contraria al vero con quelle parole: « La Musa non è più Alfieri. Si accostavano i tempi

di Vico ».[1] Quanto il Vico potesse sul nostro poeta, l'ho già ricordato; ma poterono assai più, specialmente in questa sua concezione, il nuovo sentimento civile alfieriano e quello indotto nella coscienza moderna dalla grande Rivoluzione. In ogni modo, con grande ardimento e pari forza egli trasportò la meditazione dalle antiche tombe di Roma alle nuove tombe di Firenze; e invece d'interrogar Cicerone ed altri famosi antichi, come fece il Verri, interrogò il Machiavelli, Michelangelo, il Galilei e l'Alfieri:

> Che ove speme di gloria agli animosi
> Intelletti rifulga ed all'Italia,
> Quindi trarrem gli auspicj.

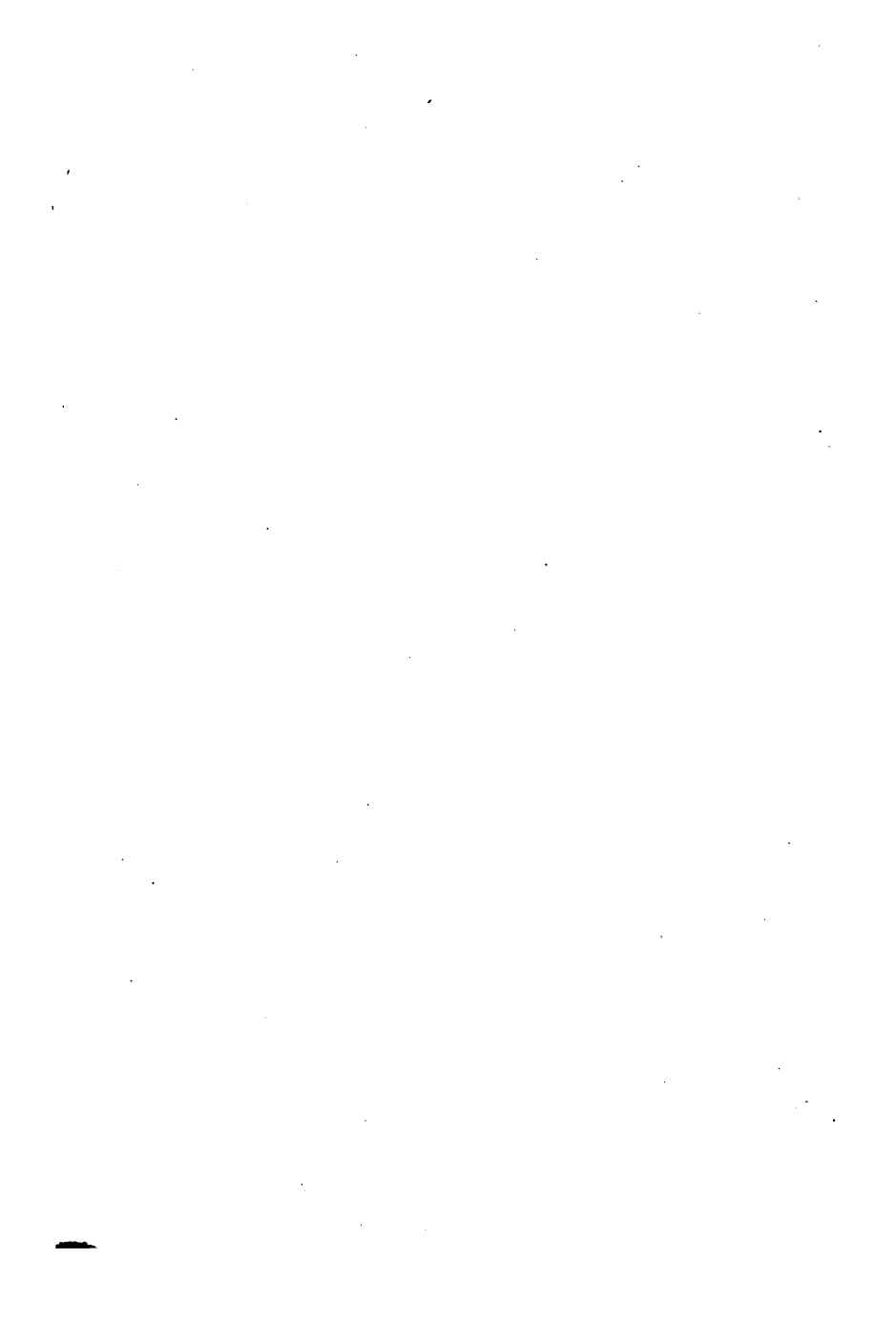
Conservando sempre viva l'ammirazione della grandezza antica, pensò dunque che gli «auspici» si avessero a trarre più immediatamente da' padri che dagli avi, e che la religione della storia si dovesse vivificare col presentimento de' nuovi destini. Le *Notti Romane* sono, per un certo rispetto, il passato; i *Sepolcri* sono l'avvenire. Nel tumulto che la religiosa pace di Santa Croce gli suscitava nella mente, il giovane poeta avvertì l'appressarsi di quel « popolo italiano futuro », che il suo precursore, di cui sentiva

[1] *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1879, 3ª ediz., II, 424.

intanto la voce, avea visto come in lontananza....

Sarebbe pur bello che le parole da incidersi sul suo monumento ricordassero la grande ispirazione che gli venne da quel tempio, e che doveva farlo degno che si potesse dire di lui medesimo:

> Con questi grandi abita eterno: e l' ossa
> Fremono amor di patria!

IL FOLENGO PRECURSORE DEL CERVANTES.

I.

Io non so intendere perchè il Folengo non sia studiato in Italia quanto si converrebbe a quella sua originalità e potenza d'arte e a quelle sue dipinture di costumi, che talvolta superano incomparabilmente di pregio gli esempi dello stesso genere, che noi sogliamo ammirare nella nostra poesia. E intendo anche meno perchè oggi, fra tanti cultori della critica storica, nessuno si sia risoluto a studiare i poemi folenghiani rispetto alla storia, cercando la corrispondenza fra quelle immaginazioni strane e bizzarre e le condizioni morali e civili dell'Italia nel secolo XVI. Tuttavia ancor più importante sarebbe il cercare in que' poemi, e segnatamente nelle *Maccheroniche*, le relazioni e la parentela ch' esse hanno non pur coi nostri romanzi cavallereschi, ma eziandio colle opere più famose delle due altre grandi letterature la-

tine, cioè col *Pantagruel* e col *Don Quijote.* I confronti del Folengo col Rabelais, fatti da alcuni critici stranieri, sono insufficienti al bisogno; mi sembra anzi che essi abbiano lasciato il meglio. E vorrei conchiudere che la dimenticanza di un tanto scrittore è quasi una vergogna della nostra critica odierna, che bene spesso, con la presunzione di far cose grandi, riempie libri e gazzette di quistioncelle biografiche, bibliografiche e cronologiche; e intanto non un'occhiata a' monumenti letterari che onorano insieme la storia e l'arte, il pensiero e la poesia italiana!

Al contrario, la nostra così detta critica estetica, che oramai va povera e nuda e dispregiata, ha sul Folengo un piccolo cenno, il quale, come splendidissimo raggio, sparge molta luce su tutta la grande concezione maccheronica. Quel cenno è una delle solite occhiate d'aquila, onde talvolta il De Sanctis, guardando dall'alto, vide meglio che altri ne' fatti della nostra poesia. Leggendo il Folengo, egli scrive, ci torna alla mente « l'Italia con la sua scorza da medio evo, penetrata da uno spirito cinico e dissolvente. Le forme sono epiche, ma caricate in modo che si scopre l'ironia. La caricatura non è un semplice sfogo d'immaginazione comica e buffonesca, come le avventure non sono un semplice

stimolo di curiosità: ci è una intenzione che penetra in que' fatti e in quelle forme e se li assoggetta, ci è la parodia.... Ma in quest'allegra parodia penetra un'intenzione ancora più profonda, la satira delle opinioni, delle credenze, delle istituzioni, de' costumi, delle forme religiose e sociali. Il medio evo ne' suoi diversi aspetti è in fuga, frustato a sangue dal terribile frate, rifatto laico ».[1] Ma più nuovo, più ardito, e quale forse nessun altro in Italia si sarebbe attentato di esprimerlo, è il seguente giudizio dello stesso critico sull'arte del Folengo: « Questo realismo rapido, nutrito di fatti, sobrio di colori, fa di Merlino lo scrittore più vicino alla maniera di Dante, salvo che Dante spesso ti fa degli schizzi, ed egli disegna e compie tutto il fatto ».[2]

Tuttavia, anche sotto il rispetto letterario, ci sarebbe a studiare nelle *Maccheroniche* molti pregi di arte, mirabili per se stessi, e che varrebbero a chiarire non pochi altri fatti della nostra letteratura. Si potrebbe, per esempio, cercare con quai nuovi fini e con quanta nuova grazia procedesse l'arte in quelle dipinture di cose e di costumi dove il Folengo s'incontra

---

[1] *Storia della letterat. ital.*, Napoli, Morano, 1870; II, 93.
[2] Ivi, p. 96.

col Boccaccio e con altri poeti italiani e stranieri. Vedasi a questo proposito come il paese della Cuccagna, descritto in un *fabliau* e nel *Decamerone*, prenda forme e significato novello in quel luogo del Baldo che comincia:

> Illic ad nebulas montagnae culmen inalzant,
> Quas smisurato si tu componis Olympo,
> Collinam potius quam montem credis Olympum. [1]

Da questo monte scende tutto quel ben di Dio, che possiamo immaginare; e poi:

> Omnia de fresco sunt littora facta butiro,
> Supra quae buliunt semper caldaria centum,
> Plena casoncellis, macaronibus, atque fojadis.
> Stant ipsae Musae super altum montis acumen,
> Formajum gratulis durum retridando foratis.
> Altera sollicitat digitis componere gnoccos,
> Qui per formajum rigolantes forte tridatum,
> Deventant grossi tanquam grossissima butta. [2]

In questo e in altri luoghi, dove si allude a cose mitologiche e classiche, quanta ironia e qual nuova e stupenda satira! E quanto sono in ciò minori del Folengo gli altri nostri che dieder la baia alle divinità dell'Olimpo, non escluso lo stesso Tassoni, da noi tanto ammirato!

Anche fra quelli che beffarono i vizi degli

---

[1] *Baldo*, macch. I (*Opere maccheroniche* di MERLIN COCAI, Mantova, G. Mondovi, 1882; I, 64).

[2] Ivi (*Opere*, I, 65).

ordini religiosi, Merlino, dopo il Boccaccio, siede in alto, maestro insuperato agli altri che lo seguirono. E basterebbe citare a prova quel tipo di Pre Iacopino e il suo alfabeto:

Prae Jacopinus erat castrono doctior omni.
Andagando scolam donos passaverat annos,
Quod supra tolam non imparaverat a b;
Unde bisognabat sub hac arte docere pedantum.
A. *A*, marangonis sestum monstrando jubebat,
Ragiantemque magis vocem fundebat aselli;
Namque asinus quando sbrajat pronunciat: a, a.
B. *B*, simile est ferris, quae fert in carcere latro.
Discitur, ille diu quid sit cognoverat ante,
In presone stetit quoniam sforzando puellam.
At si durus erat, castronis voce gridabat,
Ut constat, sic vox profert castronica: b, b.
C. *C*, manico secchiae brancat, manicove lavezi;
Explicuitque illud si vellet pascere porcos. [1]

Lascio il resto dell'incomparabile alfabeto, che pure sarebbe da raccomandare ad alcune scuole elementari de' nostri giorni; e lascio anche la storia di un sì degno personaggio, ricordando però la sola cosa nella quale (facciamogli questa giustizia) peccasse per buone, anzi per sante ragioni:

septem formaverat ille fiolos,
De clerichettis quia dixit habere bisognum. [2]

---

[1] Ivi *(Opere,* I, 187-8).
[2] Ivi *(Opere,* I, 190).

Ma ciò che più onora l' ingegno e l' arte del Folengo sono quegli episodi e que' caratteri, de' quali poi si valse mirabilmente il Rabelais, ch' è famoso per tutto il mondo, laddove forse niuno ha mai chiarito appieno quanto egli dovesse al suo dimenticato precursore. E vorrei citare a prova i caratteri di Cingar e di altri notevoli personaggi ed il fatto dei montoni e parecchie altre scene della stessa natura. Vorrei anzi indugiarmi un poco ad interpretarne la bellezza; ma sento che, entrando ne' campi ora così deserti dell' estetica, mi si griderebbe all' hegheliano, al visionario, e, infine, ne avrei il danno e le beffe. Sarà dunque meglio ch' io torni indietro e implori venia da' critici storici e dagli eruditi d' ogni maniera, per avere soltanto accennato a pregi e qualità di cui essi non sogliono mostrarsi troppo teneri. Anzi, per ammenda, vo' fare pochi passi nel loro stesso territorio: chi sa che non mi venga fatto di scoprire qualche cosa che abbia un po' di valore anche per essi.

II.

Qual è la storia di Baldo? È questa. Guidone, discendente di quel Rinaldo da Montal-

bano, così famoso ne' racconti cavallereschi, innamoratosi di Baldovina, figliuola del re di Francia, fugge con lei in Cipada, villaggio di Mantova, dove la sua donna, partorito un bambino, muore, ed egli se ne va lontano a far penitenza de' suoi peccati. Quel bambino, che è appunto Baldo, allevato da un rustico, divenne col tempo un giovinetto, come il Davanzati direbbe, forzuto e furibondo. Ebbe poi alcuni compagni degnissimi di lui: Fracasso, della razza di Morgante, Cingar, di quella di Margutte, ed altri. Con tali seguaci, non v'era bricconeria che Baldo non ardisse di fare, mettendo sossopra il territorio mantovano. Liberato poi dalla prigione per opera di quel Cingar che aveva sempre lacciuoli a gran dovizia, ripigliò subito il solito mestiere; anzi, messosi in mare con parecchi degli antichi compagni, percorse terre e paesi lontani; e queste avventure sono le più strane e spesso le più comiche che si fossero sentite in poema alcuno.

Sembrava una compagnia di diavoli, che fosse venuta a devastar la terra; e quando furono discesi nell'inferno, parvero anche diavoli a quei messeri di laggiù. I casi che quivi hanno, sono forse anche più singolari di quelli avuti sulla terra. E l'ultimo esito di accidenti così inauditi è che gli eroi entrano in

un' enorme zucca: soggiorno predestinato a quanti, in questa vita, dando opera all'astrologia o alla poesia, dissero infinite menzogne. Il poeta stesso, cioè Merlino, confessa con mirabile ingenuità che, avendo fatto quel secondo mestiere, dovrà rimanersi anche lui dentro la zucca, non senza speranza però che qualche altro vate possa ricondurre Baldo a riveder le stelle.

Tale è la storia del nuovo cavaliere. Or la cosa che io dicevo importante, e forse non notata da alcuno sinora, è che tale storia ha un'origine affatto simile a quella della follia di don Quijote. Ognun sa che, in sul principio del famosissimo romanzo, è detto come i libri di cavalleria cominciassero a turbare lo spirito dell' Idalgo, il quale finì coll' impazzirne del tutto. Or gli stessi libri furon quelli che, destando eguali fantasmi in Baldo ancor giovinetto, lo mossero a fare tutte le stravaganze che Merlino ha cantate. Aveva cominciato a frequentar la scuola e faceva già grande profitto, quando, venutigli fra le mani i racconti delle geste cavalleresche, addio declinazioni e coniugazioni e cose simili. Brucia il povero Donato, rompe il capo al pedagogo, e non cerca e non brama se non di emulare le prodezze de' famosi cavalieri. Ma sentiamo la cosa nell' incomparabile linguaggio di Merlino:

Ergo scolam Baldus laetanter pergere coepit,
Inque tribus magnum profectum fecerat annis.
Jam quoscumque libros velociter ipse legebat;
Sed mox Orlandi nasare volumina coepit,
Non vacat ultra deponentia discere verba,
Non species, numeros, non casus, atque figuras.
Non doctrinalis versamina tradere menti.
Fecit de norma scartozzos mille Donati,
Inque Perotinum librum salcicia coxit.
Orlandi solum, nec non fera bella Rinaldi
Aggradant, animum faciebat talibus altum.
Legerat Anchrojam, Tribisondam, gesta Danesi,
Antonaeque Bovum, mox tota Realea Francae,
Innamoramentum Carlonis, et Asperamontem,
Spagnam, Altobellum, Morgantis facta gigantis....
Vidit ut Angelicam sapiens Orlandus amavit;
At mox ut nudo pergebat corpore mattus,
Cui tulit Astolphus cerebrum de climate lunae.
Vidit Mambrini mortem, fera gesta Rinaldi,
Meschini prosam, Falchonettique batajas....
Sed quater Orlandi puerilia tempora legit,
Oh quantum haec eadem sibi phantasia placebat;
Maxime scarpavit Carlonis quando piatum.
Talibus in rebus multum stimulatur ad arma.[1]

Certo non si tratta qui di una follia che si possa comparare per ogni lato a quella singolarissima dell'Idalgo; ma e le cagioni e l'origine della qual si fosse stravaganza di Baldo sono proprio le stesse. E poichè quelle cagioni e

---

[1] *Baldo,* macch. II (*Opere*, I, 82-3).

quell' origine fanno parte integrale della meravigliosa concezione del Cervantes, così mi parve degnissimo di osservazione il riscontro che esse trovano nel racconto italiano. Oltre a ciò, si consideri che appunto nella stupenda efficacia di tali cagioni è riposta la satira della letteratura cavalleresca, ch' era il sommo fine del poeta spagnuolo: che cosa si poteva far di peggio verso questa, che il mostrar come la gente ne perdesse il senno? Or il poeta italiano compie una satira della medesima specie. E veramente Baldo è anche lui un pazzo; ma, ove se ne volesse definire in altro modo il vario e bizzarro carattere, si potrebbe sempre tirarne la stessa conseguenza contro quella specie di letteratura. O che gli effetti di tale letteratura sull' eroe di Cipada non furono altrettanto e forse anche più perniciosi di quelli prodotti sull' eroe della Mancia? Anzi, alla fin de' conti, questo fece più male a se stesso che agli altri, dove Baldo mise sossopra il mondo, e, per giunta, l' inferno!

III.

È poi sommamente degno di nota che in quella specie di enumerazione de' libri cavallereschi, letti da' rispettivi eroi, il Folengo e il

Cervantes abbiano comuni, oltre all' idea generale, non pochi particolari. Ricorderò ad esempio la comune menzione di Morgante [1] e specialmente quella di Rinaldo che l'Italiano, come abbiamo visto poco avanti dal luogo citato, nomina due volte, e lo spagnuolo designa come il cavaliere preferito dal suo eroe. [2] Ma più notevole ancora è l'espresso accenno a quella singolar condizione della fantasia, [3] che ingenerò l'impazzimento e che si confronta benissimo con le parole di Merlino, riferentisi ad un effetto simile.

Potrei allegare nuovi esempi, tratti sì dalle *Maccheròniche* e sì da altre opere del Folengo, i quali concorrerebbero ad attestare le sue intenzioni satiriche verso la letteratura cavalleresca; ma per ora è meglio ch'io venga alla conclusione. Ci sono in Italia altri poemi anteriori alle *Maccheroniche*, dove si faccia la satira della letteratura cavalleresca? Se avessi

---

[1] *Don Quijote*, P. I, cap. I: « Decia mucho bien del gigante Morgante, porque ecc. »

[2] *Ibid.*: « Pero sobre todos estaba bien con Reinaldos de Montalban ecc. »

[3] *Ibid.*: «Llenósele la fantasía de todo aquello que leia en los libros, así de encantamentos como de pendencias, batallas, desafios, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles. Y asentósele de tal modo en la imaginacion que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones ecc. »

anche menoma parte della dottrina che tutti ammirano nel mio egregio amico, autore delle *Fonti dell' Orlando Furioso*, lo saprei già da un pezzo:

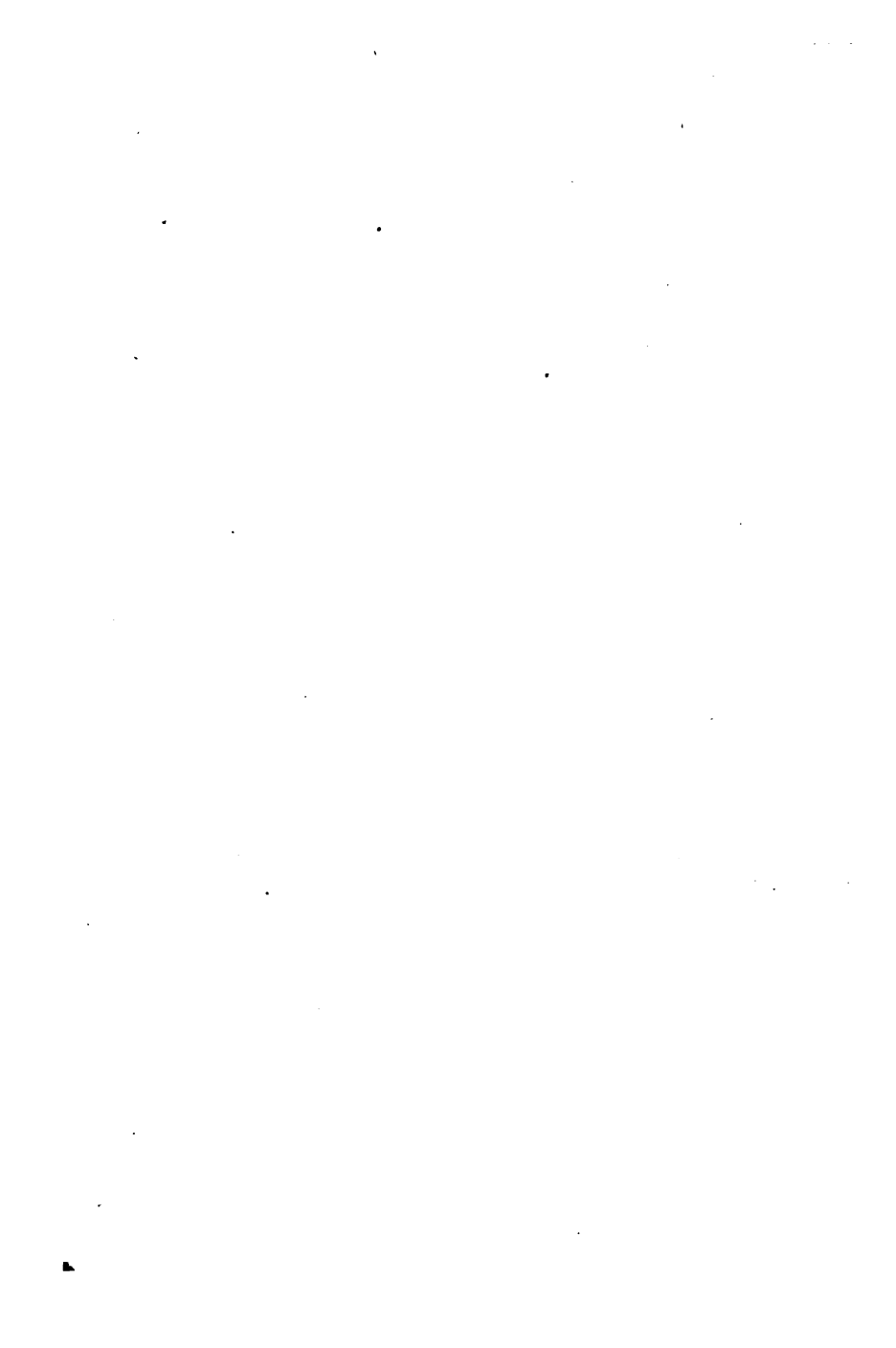
> ma perchè non l' abbo,
> Non senza tema a dicer mi conduco:

a dire cioè che ne'poemi romanzeschi, venuti fuori in Italia, fra la seconda metà del secolo XV e la prima del XVI, non c' è, ch' io mi ricordi, pur l' ombra di una siffatta satira: satira, si badi a questo, meno della cavalleria, che della letteratura cavalleresca. E se non c' è in quel tempo, credo che non sarebbe neanche stata possibile prima.

In ogni modo, riman sempre certo che in questa sorta di satira il poeta italiano precorre il più originale degli scrittori francesi e il più originale degli spagnuoli. Nel Rabelais, quantunque assumano forma diversa da quella che hanno negli altri due sommi, pure sono evidentissime le stesse intenzioni. Anche egli, in quella sua vasta e quasi universale parodia, ebbe spesso di mira gli effetti che la letteratura cavalleresca produceva nel suo paese, dove a quel tempo erano avidamente letti il romanzo del *Renard*, il *Petit Jehan de Saintrè*, le *Cent nouvelles nouvelles*, e tanti altri libri simili. Sarebbe utilissimo

il confrontare tutte le opere di questo genere, che si leggevano ne' tre paesi; tanto più che nello scrittore italiano e nello spagnuolo se ne fa largo cenno.

Questa gran satira, che nelle letterature moderne doveva produrre capolavori degni di emulare quelli delle letterature antiche, sorse dunque prima in Italia, o almeno produsse qui il primo fra' suoi più insigni monumenti poetici. Primo quanto ai fini, e primo altresì quanto alle nuove inaudite forme di comico; perchè il rappresentare i tristi effetti de' libri cavallereschi nella follia di un personaggio, che diviene il protagonista di un intero poema, destinato a narrarne le gesta, è una singolarissima invenzione che si trova già nelle *Maccheroniche*, venute al mondo anche prima che il Cervantes nascesse.

Vi si trova con le molte altre invenzioni, non meno singolari, onde il Folengo derise credenze e dottrine che più contrastavano con la vita dei nuovi tempi; e le derise più se ancora partecipate da ingegni sommi, come, ad esempio, l'astrologia dal Pontano. La superiorità che in simili occasioni distingueva il Folengo dai sommi contemporanei, concorre a render piena ragione della sua mente e di tutta l'opera sua.

LE LEZIONI DI LETTERATURA DI LUIGI SETTEMBRINI
E LA CRITICA ITALIANA.

LE LEZIONI DI LETTERATURA DI LUIGI SETTEMBRINI
E LA CRITICA ITALIANA.[1]

PARTE PRIMA.

Carissimo l'argomento, autorevole il nome dell'Autore, io mi misi a leggere queste *Lezioni* con desiderio ardente e con aspettazione grande. Ma questa bella disposizione non durò oltre le prime pagine; chè il libro sempre più mi dispiacque, e infine mi accadde come ad alcuni che visitano Roma, i quali ci entrano credenti e n' escono eretici. La lettura per altro m' invogliò a dir qualche cosa di questa nuova fatica del dotto professore e a toccare insieme della presente critica italiana.

Il Settembrini fin dalle prime pagine ci presenta come il suo programma in queste parole:

---

[1] Ho dettato queste pagine dopo la lettura del primo volume, il quale poteva bastarmi per una critica di principii: oltrechè il secondo, pubblicato pochi dì sono, non ha modificato per niente le mie opinioni. — (Nota scritta il 1868, quando fu stampato la prima volta il presente lavoro).

« La lotta della chiesa col potere civile, con l' arte, con la scienza, con la libertà, con la religione stessa, le quali pretendono ed hanno gran parte di divino: questa gran lotta che dura da otto secoli, e che è stata ed è più viva e più grande in Italia sede dei Papi e centro del Cristianesimo; questa gran lotta che è la vita che vive il popolo italiano noi dobbiamo considerare e vederla rappresentata nella nostra arte. E se questa lotta fra noi è stata più grande che altrove, la Letteratura nostra che la rappresenta, pare a noi che debba essere più grande delle altre e più importante, qualunque sia il suo carattere, le sue vicende, i suoi difetti. Essa è la rappresentazione più vasta e più compiuta di questo gran moto, di questo grandissimo fatto dello spirito moderno; e però dev' essere considerata assai diversamente che non è stata finora, perchè non pure i suoi splendori, ma i suoi oscuramenti hanno un alto significato ed una ragione necessaria ». [1]

E poco dopo : « In Italia ci è stato un gran fatto, che non si trova tra gli altri popoli; ci è stata la gran contesa tra la Chiesa e l' Impero, la quale ancora dura ed è la quistione tra la *libertà* e *l' unità:* guelfi e ghibellini non sono

---

[1] L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana,* Napoli, Ghio, 1866; I, 18.

stati nè in Francia, nè in Ispagna, nè in Inghilterra, e in Germania non furono come tra noi. Questa contesa, queste due idee, questi due concetti si manifestano ancora nelle arti. Quelle arti che non trovavano monumenti antichi da imitare, come la pittura, la musica, ed in parte la scultura, furono tutte religiose e guelfe, ed ebbero le loro ispirazioni nel Cristianesimo, e operarono nella Chiesa e nella Chiesa vissero: l'architettura fu religiosa e civile, fece la chiesa, il palagio del comune, e la casa del Principe e dei signori, fu guelfa e ghibellina: ma l'arte della parola, che trovava tanti monumenti antichi, del diritto romano, della filosofia antica, e poeti ed oratori e storici, l'arte più vasta e più ragionatrice, fu ghibellina, cercò molte ispirazioni nel Paganesimo, si sollevò contro l'autorità della Chiesa, non volle ubbidire ma ragionare, ed infine riuscì allo scetticismo ». [1]

Or vedete quanta ardua impresa è questa tentata dal Settembrini: ridurre la vita italiana di otto secoli alla lotta fra il Papato e l'Impero; fare dell'arte italiana un riflesso di quella vita; dimostrare il primato che ne deriva alla nostra letteratura. Ma vediamo alla prova come ei venga a capo di queste tre davvero erculee

[1] *Op. cit.*, I, 16, 17.

fatiche; il che importa che avremo a ragionare del modo com'egli intenda la storia, l'arte e la critica.

I.

Veramente l'intelligenza della storia non importerebbe qui gran fatto; ma il nostro Autore c'insiste tanto, che ne fa, come a dire, il suo cavallo di battaglia. Io parlerò col massimo rispetto, e nondimeno con franchezza intera. M'inchino innanzi all'uomo intemerato, all'antico e venerando patriotta, all'autore di quella *Protesta* che rimarrà nella nostra storia, com'è rimasta finora incancellabile ne' cuori di due generazioni d'Italiani; ma discuto liberamente innanzi al critico. Il quale non si dorrà certo che si usi verso lui quella libertà di esame, ch'egli ha tanto raccomandato ai giovani, e di cui ci porge un'insigne esempio in questo suo medesimo libro; dove scienza, arte, religione e gli uomini più grandi della nostra storia sono giudicati con criteri non solo indipendenti da qualsiasi autorità o tradizione, ma talvolta opposti al sentimento quasi unanime del popolo italiano.

Or, se non m'inganno, nessuna cosa di

questo libro è peggiore che la nuova base storica, sulla quale l'Autore intendeva poggiare l'edifizio della letteratura italiana. Parmi ch'egli non abbia compresa bene nè quella varietà di elementi tutta propria della società medievale, nè quegli elementi in particolare, ciascun de'quali per più secoli cercò di prevalere su gli altri: non il Cristianesimo, non la Chiesa, non i Barbari, non i Comuni e non l'Impero. Non ha inteso nè la lotta di allora, nè l'armonia posteriore, dalla quale deriva il più notevole carattere della civiltà moderna. Per lui, principio della nuova civiltà furono le stesse reliquie della vita antica, cioè del Paganesimo, le quali, scampate dalla guerra mossa loro dal Cristianesimo, si posero contro la Chiesa e cominciarono la lotta. Ma questo è presto detto: bisogna poi vedere come ci si concordino i fatti. Come spiegar poi la lotta che, nel secolo XII, è non già tra la Chiesa e l'Impero, ma fra l'Impero e i Comuni, il quale e i quali erano appunto le due maggiori reliquie del mondo antico? Come spiegar la guerra che, nello stesso secolo, l'Impero unito colla Chiesa fece alla libertà religiosa, rappresentata da Arnaldo da Brescia, che ne rimase vittima?

Al Settembrini importava mettere tutta la civiltà da una parte, e tutta la barbarie dal-

l'altra; e questo preconcetto gli tolse di vedere che la civiltà de' tempi mezzani è eterogenea; che, anche ad essere parziale, non si potrebbe far altro che esagerare l' importanza di uno o di alcuni di quegli eterogenei elementi; e che il volerne poi annullare qualcheduno, sarebbe opera impossibile anche a chi vi adoperasse ben altri studi, ben altri argomenti che non sono le rapide e mirabilmente disinvolte sentenze del nostro Autore. E sarebbe opera impossibile, perchè i fatti non sono poi quella cosa tanto malleabile che ad altri pare. Chi li nega o li attenua oltre il dovere, è infine sforzato a riconoscerli o a reintegrarli. Così il Settembrini, che aveva tentato di ridurre al niente l'azione incivilitrice del Cristianesimo, sentesi poco dopo costretto a confessarla, ad affermarla dovunque è civiltà: nell' origine della lingua italiana, negli elementi e nelle forme dell' arte nuova, nel principio intorno a cui si svolgeva la vita de' nostri Comuni, da per tutto. Delle quali contradizioni e del suo modo d'intendere il Cristianesimo, che per lui è il più odioso elemento della civiltà nuova, basti questo esempio. Come abbiam visto, egli dice che le prime cose affermate dal Cristianesimo furono le stesse parti più gloriose della vita pagana: l' Impero, il diritto romano e la lingua

latina, sicchè la civiltà nuova è da considerarsi come restaurazione dell'antica.[1] Ma in un altro luogo, toccando degli elementi della prima poesia, soggiunge che quando il Cristianesimo, dopo l'ultima negazione e l'ultimo terrore, cominciò ad affermare qualcosa, questa cosa prima di tutte le altre fu la donna, il cui culto non ci venne dal Settentrione, nè dagli Arabi, ma fu effetto del cristianesimo.[2]

Or primamente ardisco notare che la profonda antipatia dell'Autore per il Settentrione, vale a dire per la Germania, non avrebbe dovuto indurlo a negare a quel paese ciò che la storia più certa gli consente; e che, s'ei non accetta la storia che i Tedeschi oggi fanno degli avi nostri, non può non accettare la storia che questi fecero degli avi loro; non può non prestar fede a Tacito. Sicchè, riconosciuto come proprio de' popoli germanici il culto della donna, perchè poi non credere agli effetti più o meno grandi che, senza negare quelli della religione cristiana, tal culto dovette produrre presso i popoli latini, a cui le genti del Settentrione si soprapposero o con cui si confusero? Poi, venendo a ciò che l'Autore ha detto del Cristianesimo,

---

[1] *Op. cit.*, I, 15.
[2] *Op. cit.*, I, 63.

è cosa evidente che, ora negandogli la capacità di produrre una civiltà tutta propria, ora consentendogliela, mostra di non essersi fatto alcun concetto di questa religione medesima. Così, in un altro luogo, egli dice: « Nel mondo antico la donna era serva dell' uomo o almeno inferiore: nel mondo nuovo il Cristianesimo depresse l' uomo, lo fece servo, l' agguagliò alla donna, anzi abbassò l' uno e l' altra alla condizione delle creature irragionevoli, per modo che il buon Francesco d' Assisi nell' esagerazione della sua umiltà diceva: *Frate cane, frate lupo, frate sole, e frate suor luna* ».[1] Oh come qui è frainteso quel sublime sentimento onde il cristiano si crede legato di amore e di destini a tutte le cose dell'universo, fatte tutte da un solo, governate, benedette da una Provvidenza che soccorre continuamente tanto all'uomo, alla cui ambizione par poco il mondo intero, quanto all' uccellino cui pur basta un granello di biada! E com' è strano il credere esagerata l'umiltà del Santo di Assisi, se la sua religione abbassava effettivamente lui, uomo, alla condizione del lupo e del cane!

Ma io ho citato quella sentenza dell' Autore non per giudicarla, bensì per compararla

[1] *Op. cit.*, I, 61.

col passo seguente: « L'amore antico, e l'anticristiano non è culto perchè soltanto nel cristianesimo la donna ha mutato condizione ed è diventata uguale all'uomo. Tra i nuovi popoli adunque l'amore apparisce come un'adorazione, però vediamo dopo il mille crescere il culto della Vergine Maria tanto amata e celebrata da San Bernardo.... La donna adunque fu divinizzata dalla religione ».[1] Or che mistero, che enigma deve esser mai quella religione che potè abbassare insieme l'uomo e la donna alla condizione di creature irragionevoli, e al tempo stesso far della sola donna una dea? E come nell'uomo, nella metà più forte della sua specie, potè nascere l'idea di adorare, come cosa divina, l'altra metà, appunto quando in lui spegnevasi la coscienza della propria dignità, ed ei si sentiva pari alle belve?

A leggere il Settembrini non ne caviamo concetti nuovi o profondi intorno alla natura e agli effetti del Cristianesimo: potessimo almeno capirci così all'ingrosso se quella religione fosse stata barbarie o civiltà, un male o un bene! Ma nemmeno questo ci è possibile, perchè l'A. stesso non si è fatte le risposte neanche a tali semplicissime domande. In un'altra

---

[1] *Op. cit.*, I, 62.

sua opera, dopo aver ragionato de' mali immensi che travagliavano il mondo antico, e ai quali non poteva rimediare la filosofia, bensì una nuova religione, soggiunge: « Era questo il bisogno dell' umanità tuttaquanta, sentito da molto tempo, e specialmente nelle infime classi del popolo, e nei servi, e nelle donne, e nei miseri, che erano esclusi dall' umanità antica ».[1] E poco dopo, accennate alcune superstizioni del primo Cristianesimo scrive: « Dalle quali, come pianta nascente che ributta le prime fronde, il Cristianesimo si andò spogliando, e così crebbe e dilargossi, ed i savi si ricoverarono sotto la sua ombra benefica, e si cibarono sicuramente dei frutti di quest' albero della vita ».[2] Che più? Il nostro A. giunge a scusare gl' insigni pagani del secolo, dicendo ch' essi non potevano allora scorgere la verità del Cristianesimo. E soggiunge: « Non la videro, e non per colpa loro, nè per manco d' intelligenza o di volontà, ma perchè ella era ancora greggia, e coverta da scorie superstiziose ».[3] E, se non all' origine divina della nuova reli-

---

[1] *Discorso intorno la vita e le opere di Luciano* in *Opere di Luciano voltate in italiano da* Luigi Settembrini, Firenze, Felice Le Monnier, 1861, I, 27.

[2] Ivi, p. 28.

[3] Ivi, p. 29.

gione, egli mostra di credere al celeste favore che la fa duratura, perchè, parlando di Luciano, dice « che la Provvidenza a lui diede l'uffizio di distruggere ciò che non doveva rimanere (il Paganesimo), e ad altri quello di edificare ciò che doveva durare per molti secoli » (il Cristianesimo). [1] Che cosa è dunque il Cristianesimo? Verità o menzogna? Nuova forma di tirannia o liberazione di oppressi? Fu più savio chi l'accolse o chi lo rigettò e perseguitollo?

II.

Nessuno che abbia letto il volume del Settembrini dirà che queste siano quistioni poco importanti a proposito di un' opera di critica letteraria; perchè si vede chiaramente ch'egli ha voluto considerarle come la nuova base su cui poggiare la sua storia. Il fermarci un poco intorno ad esse è dunque non solo una necessità, ma insieme un atto di rispetto all'Autore. Il quale ci annunzia nel modo più solenne che l'anima della nostra storia, e perciò della nostra arte, è stata una gran lotta: lotta che poi egli vede e sente in ogni fatto della letteratura, e invita noi a vederla e sentirla egualmente.

[1] Ivi, p. 61.

Nulla dunque di più necessario che l'intendere che sia quella lotta. Ma qui è il punto, perchè l'A., parlandone continuamente, ce ne fa sempre più oscuro il concetto. Così talvolta egli dice che la gran lotta finì nel secolo XII[1], tal altra che dopo una vita di otto secoli essa ancora dura.[2] Crede quella lotta di tanta importanza, che nelle prime sue pagine non si sazia mai di chiamarla grande, grandissima, senza pari nella storia moderna;[3] ed eccolo poi di un tratto dire con piglio severo e quasi di rimprovero a noi che naturalmente gli avevamo aggiustato fede: « A chi medita nella storia non apparisce così grande, come si vuole far credere, la contesa tra il Papato e l'Impero ».[4] Ma chi più di lui aveva ciò voluto?

Inoltre riconosce da una parte che presso altri popoli non mancò la lotta, benchè vi fosse men grande che in Italia,[5] e afferma dall'altra che quel gran fatto, la gran contesa tra la Chiesa

---

[1] *Lezioni di letteratura,* I, 31.

[2] *Op. cit.*, I, 11 e 16.

[3] Nella sola seconda metà della pagina 13 del I vol. troviamo sparsamente le seguenti frasi: « questa gran lotta che dura ecc. », « questa gran lotta che è ecc. », « questa lotta tra noi è stata più grande che altrove ecc. »; « questo gran moto ecc. »; « questo grandissimo fatto dello spirito moderno ecc. ».

[4] *Op. cit.*, I, 85.

[5] *Op. cit.*, I, 13.

e l'Impero, non si trova tra gli altri popoli.[1] Ma che cosa è insomma quella gran contesa? Egli risponde ch'è lotta della Chiesa col potere civile, con l'arte, con la scienza, con la libertà, con la religione stessa;[2] ed è oggi la quistione tra la libertà e l'unità.[3] Infine, quantunque prima ci avesse detto che la Chiesa e l'Impero erano i rappresentanti delle due idee nemiche, le due parti combattenti, soggiunge: « I Papi e gl'Imperatori, che significavano assolutismo religioso e civile, non potevano che nuocere alla libertà ».[4]

Ma passando su tante contradizioni, per cui non intendiamo chiaramente nè la natura, nè gli effetti, nè la durata, nè quali fossero i protagonisti della gran lotta, e contentandoci di capire all'ingrosso che l'A. voglia parlare del contrasto fra la ragione e l'assolutismo religioso, noi, anche così, non possiamo mettere in armonia i concetti fondamentali di questo libro. Perchè non sappiamo persuaderci che la ragione umana soltanto in Italia, o molto più in Italia che altrove, abbia lottato contro la Chiesa, e così prodotto una più splendida letteratura. O

---

[1] *Op. cit.*, I, 16.
[2] *Op. cit.*, I, 13.
[3] *Op. cit.*, I, 16.
[4] *Op. cit.*, I, 98.

gl'Italiani, come l'A. crede e nota con grande compiacenza in molti luoghi del suo libro, furono sempre indifferenti in materia religiosa, e allora bisogna dire che in Italia non ci è stata mai lotta nè grande, nè piccola; o abbiamo avuto anche noi una lotta, e allora si ha a concludere ch'essa sia stata minore e men gloriosa che non quella di altri popoli moderni, i quali, non che combattere, hanno vinto e si sono sottratti all'autorità della Chiesa romana. Quel durare da secoli e non essere finita nemmeno oggi, che sarebbe per l'A. il carattere più glorioso della nostra lotta, dovrebbe invece parergli uno scorno per il popolo italiano che combatte sempre e non vince mai!

Poi sarebbe anche più difficile spiegare quell'altro concetto, che la contesa tra la Chiesa e l'Impero sia oggi la quistione tra la libertà e l'unità. Ma ci è oggi, ci è stata mai ne'tempi moderni tale quistione in Italia? Per trovare qualche cosa che sia o paia una quistione tra la libertà e l'unità, dovremmo risalire al tempo che i Comuni difendevano le proprie franchigie contro gl'Imperatori; i quali, senza quell'opposizione, avrebbero forse potuto riunire sotto il loro dominio l'Italia tutta. E come i Papi, per fini più o meno generosi, tennero spesso dalla parte de'Comuni, così potrebbe dirsi che allora,

fino a un certo punto, la contesa tra la Chiesa e l'Impero fosse quistione tra la *libertà* e l'*unità*. Ma ne'secoli seguenti, dove fu, dove si vide mai una contesa tra la libertà e l'unità? Sotto qual forma di libertà combatterebbe oggi la Chiesa? Ci è forse una delle libertà moderne, o anche una qualsivoglia apparenza di libertà, che non sia stata da lei fulminata col Sillabo? La libertà, anzi, non è stata per noi via all'unità nazionale? E l'una e l'altra non sono aborrite e combattute egualmente dalla Chiesa? E se tra le due ci fosse una menoma ostilità, tale ostilità che cosa sarebbe, paragonata a quella del Papato verso amendue? Per me, questo è il punto più incomprensibile dell'incomprensibile gran lotta del Settembrini.

III.

Con tali concetti fondamentali si capisce come la storia debba essere interpretata. A manifestare tutto il pensier mio, dirò che l'A. non solo prescinde dall'obbligo di non torturarla, ma non bada neanche a serbare quel po' di temperanza, ch'è pur necessario a chi voglia costringere i fatti a significare le proprie idee. E basti per molti un solo esempio. Quello che il

Settembrini chiama dello svolgimento spontaneo è certo il periodo più bello della nostra letteratura, perchè comprende a un di presso il tempo di Dante, del Petrarca e del Boccaccio. Or egli crede che la *Divina Commedia*, il *Canzoniere* e il *Decamerone* siano venuti al mondo appunto perchè la lontananza de' Papi era stata cagione di una certa *libertà religiosa*, nutrice e ispiratrice de' nostri grandi trecentisti. Ma santo Iddio! Ma se i migliori Italiani di quel tempo, e il Petrarca forse sopra tutti, furono così caldi e perduranti a confortare i papi perchè ritornassero a Roma! Volere spiegare l'ispirazione e la fecondità de' loro ingegni con un fatto che per il più di essi era la rovina dell'Italia insieme e della Cattolicità, è cosa non so se più contraria o alla storia o alla ragione o alla riverenza a quelli dovuta.

E poi, qual relazione diretta o indiretta, qual vincolo di causalità tra le grandi opere letterarie di quel tempo e la lontananza del papato? Dante, quando Clemente V, eletto papa il 1305, rimase in Francia, cominciando così quel periodo di Avignone onde tanto si scandalizzò l'Italia tutta, Dante aveva già trentanove anni! A quell'età dunque e per quella cagione egli divenne la prima fantasia del mondo moderno e immaginò la *Divina Commedia!* Se

non si accetta l'opinione di coloro che fanno risalire la prima idea del poema al 1289, cioè a quindici anni avanti del trasferimento della sede papale, si deve in ogni caso credere che Dante lo cominciasse a scrivere almeno fin dal principio del suo esilio, quando i papi erano ancora in Italia. E un'opera come quella non si concepisce parte per parte; e l'autore medesimo affermò che il suo poema lo aveva fatto per più anni macro: con che volle dire che non lo improvvisò.

E quanto al Petrarca, tutta la sua vita non solo smentisce, ma fa parere stranissima l'opinione che anche il *Canzoniere* nascesse in grazia di quella tale libertà religiosa venuta all'Italia dalla lontananza de' papi. Il Petrarca sin dal nono anno di sua vita fu in Avignone, [1] dove, salvo il tempo che studiò in Padova e viaggiò per la stessa Francia e per la Germania, passò l'adolescenza e parte della giovinezza. Vide Roma per la prima volta a trentadue anni, Firenze, sua patria, a quarantasei. [2]

---

[1] « Ubi Romanus Pontifex turpi in exilio Christi tenet ecclesiam, et tenuit diu (*Epistola ad Posteros*) ».

[2] « Quartus decimus annus et ex quo Romam miracula rerum dumtaxat videndi desiderio primum veni (*Epistola ad Posteros*) ». Così il Petrarca, nato, come ognun sa, il 1304, scriveva nel novembre del 1350, quando, in occasione del giubileo, vide per la quinta volta Roma e per la prima Firenze.

Quanto poco dunque, nella età dell'ispirazione, egli dovè godere di quella libertà religiosa, che, secondo il nostro critico, faceva lieta allora l'Italia! Amò in Avignone, ch'ei chiamò sua casa;[1] in Avignone, stanza di Laura, stanza de' papi, da cui fu beneficato, carezzato, esaltato: onde può dirsi non solo che la loro lontananza da Roma non riguarda punto il Petrarca, ma eziandio ch'egli stette tanto vicino ad essi, quanto forse non sarebbe mai stato senza il trasferimento della sede papale in Avignone. Che più? Egli stesso ha narrato come tutte le sue opere fossero quali scritte, quali soltanto abbozzate o ideate in Valchiusa;[2] e ancor più espressamente come colà componesse que' *canti volgari delle sue pene giovanili;*[3] il che significa che li fece proprio sotto gli occhi e presso gli orecchi di que' papi, alla cui lontananza dall' Italia noi andremmo debitori, fra tante altre egregie cose, anche del *Canzoniere!*

---

[1] *Epistola ad Posteros:* « domum voco Avinionense illud exilium ».

[2] « Haec est summa, quod quidquid fere opusculorum mihi excidit, ibi vel actum, vel coeptum, vel conceptum est, quae tam multa fuerunt ut usque ad hanc aetatem me exerceant et fatigent (*ibid.*) ».

[3] *De Rebus Familiaribus*, VIII, III. « Hinc illa vulgaria iuvenilium laborum meorum cantica, quorum hodie pudet ac poenitet. »

Così dunque il Settembrini spiega la storia, e compie quella che doveva essere la prima delle sue erculee fatiche. Ma, come i miei lettori hanno già capito, egli, non che far cosa non per anco tentata prima di lui, imita certi altri nostri scrittori, i quali si proposero una nuova e più retta interpretazione della storia nazionale. Essi volevano ritrarre la vita del popolo italiano: ma che si ha a intendere per vita? Certo le idee, le passioni, tutti i sentimenti di un popolo. Pur nondimeno parecchi di quegli scrittori rassomigliano al diavolo del nono cerchio di Malebolge, che rimette i peccatori al taglio della spada. Essi disgiungono l'uno dall'altro i diversi elementi storici, ne pigliano alcuni o il solo che loro più garbi, e dicono: ecco la vita. Ma no: questa non è la vita, per la ragione stessa onde un solo raggio non è la luce.

Poi, quell'unico elemento, così diviso da tutti gli altri, non è neppure conservato nella sua natura genuina; vi si mette quanto più si può del pensiero odierno, e non si pensa che l'umana gente appunto avanza sempre, perchè l'idea dell'oggi, non è l'idea dell'ieri. Vedete un po': nel secolo XIV, c'era in Italia, fra tante altre cose, la guerra che i più alti di mente e di cuore facevano al sacerdozio già corrotto e

anche al papato scaduto e lontano. Ebbene in ciò consisteva tutta la vita! E non basta: quella guerra, interpretata a modo, era guerra al Cristianesimo stesso! Non importa che la facessero anche gli uomini migliori della Chiesa, che Santa Caterina gridasse più alto di tutti contro le colpe dei papi; non importa niente: si combatteva proprio il Cristianesimo! Così della cosa si esagera un lato, e si trascurano tutti gli altri. Così della vita ci si presenta tale un'immagine, che ci fa ricordare di quei ritratti sotto cui bisognerebbe scrivere: questi è tal de' tali. Il Settembrini appartiene a questa scuola, e con le intenzioni più generose del mondo, non riesce a cose migliori. Ma vediamo ora com'egli compia la seconda fatica di fare dell'arte nostra un riflesso di ciò che per lui è la vita del popolo italiano.

IV.

E già sarebbe facile indovinare quel come. Sullo stesso letto, dove l'Autore ha collocato la storia, colloca anche l'arte; e se ha tagliato fin qui papi e imperatori, Chiesa e Cristianesimo, storia e cronologia, lo vedremo da qui innanzi tagliare poeti e poemi. Poeti e poemi debbono essere la parola vivente di quella gran

lotta a cui si riduce tutta la storia italiana. Or volete sapere perchè i capolavori poetici del Trecento significano la guerra del pensiero italiano alla Curia romana, al Cattolicismo ed al Cristianesimo, che per il Settembrini sono cose poco diverse, se pur non sono una cosa sola? La *Divina Commedia*, perchè è più ampia del Cattolicismo; il *Decamerone*, perchè ritrae lo scetticismo popolare; il *Canzoniere* e l'*Ezzelino*, perchè in sostanza non toccano la religione. Maravigliose ragioni, specialmente quest' ultima, secondo la quale, non toccare significa combattere, e non parlare di una religione, esserle nemico!

Singolarmente curioso è poi il modo che il nostro critico tiene con l'autor del *Canzoniere*. In un luogo dice: « Il Petrarca che non ebbe patria e non l'amò, visse in un mondo a parte, nel mondo dell'amore, descrisse un sentimento che appartiene a tutti gli uomini, e seppe descriverlo meglio di tutti ».[1] In un altro: « Il Petrarca è il primo ed il maggiore dei poeti solitarii, ed esprime un sentimento solitario, non la vita con le sue tempeste, gli odii, i delitti, l'eroismo, il ridicolo, ma soltanto l'amore. Egli esule, ecclesiastico, studioso, amante, tendeva natural-

[1] *Op. cit.*, I, 101.

mente a ritirarsi in sè stesso.... Il solitario di Valchiusa non può stare dove rimane ancora popolo, vita, e contrasto. È anch'egli un Principe ed un Signore, ma solitario; il suo regno è nell'antichità, dove egli fa ogni giorno ricerche e conquiste.... Sempre e dovunque solitario egli non conosce il mondo, non lo pregia, non intende il popolo che parla, ne disprezza la lingua; e se non fosse stato amore che gli fe' parlare l'idioma che la donna intende, il suo nome starebbe con la sua Africa, e sarebbe dimenticato ».[1] Certamente il Settembrini sarebbe interprete felice di ogni cosa gentile, se in lui non ci fosse come un'idea fissa, a traverso della quale l'egregio uomo vede e intende il più delle volte le cose della nostra letteratura. In fatto, se in uno di quegli intervalli afferma che la poesia del Petrarca esprime soltanto l'amore, ecco che, ricaduto in balia dell'idea fissa, sostiene esser quella poesia un monumento della « gran lotta ». E così anche, quel Petrarca che, come i lettori hanno udito nelle parole già citate, non conobbe il mondo e non intese il popolo, quel Petrarca stesso fu, come udiranno in queste altre parole, vivo specchio del suo tempo, l'espressione del pen-

[1] *Op. cit.*, I, 202-3.

siero d' Italia, la parola del secolo XIV e de' secoli seguenti.[1] Il vero è che qui abbiamo due Petrarca: l'uno che riflette ciò che si fa intorno a lui, e rende nella sua parola tutta la vita contemporanea; l'altro che sta come campato in aria, e, salvo che una bellissima donna, niente più vede o sente di ciò che accade nel mondo. Il vero e vivo Petrarca, quello che amò e pianse tanto madonna Laura, deve essere stato o l'uno o l'altro; ma l'A., ritenendoli tutti e due, li costringe a essere una sola persona: curiosa persona, a cui si potrebbe dire ciò che nell'inferno dantesco fu detto a colui che confondeva le sue membra con quelle di un serpente:

Vedi che già non se'nè duo nè uno.

Ma come fa poi il Settembrini in quello ch' ei chiama periodo di erudizione, cioè nel secolo XV, quando è negletta la lingua nuova, con la quale nel secolo precedente l'arte aveva tanto potuto, e quando gli studi latini e l'erudizione divengono parte precipua della nostra coltura? Ebbene, egli sente la vita italiana anche in quegli studi, anzi crede che nessun'opera d'arte, nessuna storia ce la potrebbe rappresen-

---

[1] *Op. cit.*, I, 201.

tare meglio di quelle invettive che i nostri latinisti scrivevano l'uno contro l'altro. E così avverte e ammira essa vita fin nell' *Eleganze latine* del Valla, che cominciano con gli ablativi in *abus*. Ohimè! Quegli *abus* e quegli *ibus* a me fanno risentire le fischianti staffilate, con cui il crudele pedagogo contristò la mia povera adolescenza! L'A. vorrebbe vedere un po' meglio studiati que' latinisti del Quattrocento che noi « disprezziamo come pedanti, e seguendo l'opinione di stranieri o sciocchi o invidiosi, diciamo che non appartengono alla Letteratura nostra ».[1] Ma non mi pare che sia questo il modo più acconcio ad invogliare di un tale studio la presente gioventù italiana; la quale, se lo imprendesse, se ne annoierebbe ben presto, non potendo sentire nei nostri latinisti quella specie di vita che ci sente il maestro. No, non sono le passioni religiose o politiche del secolo XV, e tanto meno quelle del dì d'oggi, che si hanno a cercare ne' nostri eruditi. Bisogna cercare piuttosto come essi abbiano ritratto o inteso la vita antica, e che cosa mancasse a quella riproduzione artistica del passato, la quale è tanta parte della loro filologia; cercare quali elementi scientifici questa contenesse, e come e perchè que' ma-

[1] *Op. cit.*, I, 251.

gnifici cominciamenti non fossero stati continuati in Italia; cercare come quell'erudizione e quel classicismo giovassero agli studi di coloro che ai tempi nostri fecero della filologia una scienza meravigliosa per i grandi effetti in breve conseguiti e per le diramazioni in che si va sempre più dilatando.

Il vero è che forse nessuno storico della nostra letteratura ha finora guardato dal suo vero aspetto la parte classica della coltura del Quattrocento. Il Settembrini giustamente se ne duole; ma egli non ha fatto nulla di meglio; e la vita che ci ha sentito, non è più bella della pedanteria che altri aveva creduto di trovarci. E il peggio è che, ripetendo le nostre tradizionali accuse contro gl'invidiosi stranieri, egli alimenta il pregiudizio, che pur troppo è vivo ancora in tanta parte d'Italiani, contro i mirabili studi che quelli sono venuti facendo nella scienza del passato. Invece di chiamare *muleschi* quegli studi, non sarebbe meglio confortare la gioventù italiana perchè ne facesse di somiglianti, e mostrarle come i dotti padri nostri vadano studiati con l' aiuto non solo delle cognizioni loro, ma di quelle che noi ci siamo procurate col progresso della scienza? Non sarebbe meglio farle intendere che oggi non ci deve più bastare la riproduzione artistica del passato,

quando altri ne compie la conquista scientifica, o, almeno, che questa non sarebbe incompatibile con quella?

V.

Se fin qui abbiamo veduto che cosa l'A. pensa dell'erudizione e del latinismo, vediamo ora quello che dice intorno all'arte del secolo XV. A noi pare che, per sentirci quello che più brama, non senta poi ciò che ci è veramente. Ne' capolavori della poesia romanzesca egli cerca idee riposte e profonde: cerca le grandi intenzioni de' poeti e la parentela di queste intenzioni con quelle di tutti i maggiori quattrocentisti, eruditi, scienziati, politici, viaggiatori; ma non riesce a nulla, perchè la vita così del poema cavalleresco, come d'ogni altra forma letteraria, egli studia con criteri che impediscono ogni buona interpretazione. Comprende che i tipi e gli elementi della poesia romanzesca, in mano a'nostri poeti di quel secolo, si trasformarono intimamente; che l'ideale della cavalleria perdeva presso gl'Italiani quella serietà che aveva avuto presso altri popoli, e diveniva argomento di beffe e d'ironia: comprende, dico, ciò che ci era di più o meno accettato sopra siffatto argomento, ma poi non

si avvede della contradizione ch'è tra quelle idee e le altre che ci aggiunge di suo.

E di suo parmi ci sia questo: che i tipi cavallereschi vanno spiegati alla maniera di miti; che Orlando che cerca Angelica ha lo stesso significato di Colombo che cerca l'India, e di Pomponio Leto e Pico della Mirandola che viaggiano per tutta Europa ad acquisto di erudizione: insomma, i poeti di quel tempo, con que' loro cavalieri, e con quel loro Oriente, sentivano anch'essi il bisogno di conoscere un nuovo mondo! Ma, come dicevamo, l'A. non si accorge che i tipi e i fatti romanzeschi, a' quali attribuisce cotesti significati nuovi, si trovano in poemi e tradizioni anteriori, a cui dunque, e non ai nostri quattrocentisti, quei nuovi e profondi significati dovrebbero appartenere! E poi, debbo dirlo? Se Angelica rendeva immagine di un nuovo mondo, non ad Orlando, come fa il Settembrini, dovrebbe darsi il vanto di rappresentare Colombo, sì bene a Medoro; il quale, non che cercare, scoperse e fece suo quel mondo; sicchè rimasero con un palmo di naso tanti illustri paladini cristiani e pagani, e ne andò sino alla luna il senno del più grande fra tutti loro!

Ma intanto che il Settembrini vuol vedere lontano, non vede ciò che gli è vicino; il qual fatto non è poi molto raro nella vita. Non vede,

per esempio, ciò che di più certo è nell'arte de' nostri poemi romanzechi. Egli fa la domanda: perchè mai il *Morgante*, l' *Orlando Innamorato* e l' *Orlando Furioso* sovrastano a tutti gli altri? E risponde: « Se si dice, perchè il Pulci, il Boiardo, e l'Ariosto furono poeti migliori degli altri, si potrà ridomandare: e in che furono migliori? E poi sarebbe questa una ragione che appartiene solamente al poeta, e forse non è in tutto vera, perchè io non so se il Pulci fu poeta di maggiore invenzione e di maggiore arte di Bernardo Tasso. Bisogna dunque considerare il poema in sè stesso e vedere per esempio che cosa c'è nel *Morgante* per la quale egli piace più dell'*Amadigi*, dove pur sono tante sfolgorate fantasie. In questi tre c'è l'ironia, la malizia, il sorriso, che mancano negli altri poemi nostri e in tutti i racconti cavallereschi delle altre nazioni ». [1]

Raccomando questo luogo all' attenzione de' lettori, perchè possano apprenderci d'un tratto la maniera onde il nostro critico ragiona. Ei domanda in che gli autori di que' tre poemi furono migliori degli altri poeti romanzeschi, come se a questa interrogazione non si potesse dare risposta alcuna. In che furono migliori?

[1] *Op. cit.*, I, 330.

Nelle qualità che sono più proprie de'grandi poeti, nella potenza di dar moto ai tipi della mente, facendo di essi tal cosa che ci tiri a sè con forza uguale a quella onde ci tirano a loro la vita e la bellezza del mondo reale. Ma, soggiunge il Settembrini, sarebbe questa una ragione che appartiene *solamente* al poeta. Quel *solamente* mi sbalordisce. Dunque la grandezza relativa, la superiorità di alcuni poeti sopra altri apparterrebbe solamente a'loro ingegni e non anche alle loro opere? Ma come, ma perchè dunque gli uni sarebbero stati maggiori degli altri? Su che si sarebbe fondato il giudizio de'secoli intorno alla loro superiorità?

L'A. seguita dicendo a un dipresso: se fosse vero che la superiorità di un'opera poetica verso un'altra significasse anche quella, tutta personale, dell'autore, se potessi concedere questo per un momento, rimarrebbe sempre a favore della mia tesi il fatto di cui si tratta, « perchè io non so se il Pulci fu davvero poeta maggiore di Bernardo Tasso ». E così, nella quistione di fatto, egli esclude dal paragone due de'poeti già nominati, uno de'quali è nientemeno che Lodovico Ariosto! È proprio il caso di uno che, volendo provare che i tre Curiazii furono non meno valorosi de'tre Orazii, paragonasse i primi al solo de'secondi, che prima cadde, e tacesse

degli altri due, compreso il superstite, che riuscì ad uccidere tutti e tre i nemici! Bisogna dunque (egli prosegue, ma io non ho sentito mai un *dunque* più soggettivo di questo) bisogna considerare il poema in sè stesso, e vedere che cosa c'è nel *Morgante* per la quale egli piace più dell'*Amadigi*. In questa sentenza è tutta la critica del Settembrini, anzi tutto il Settembrini stesso. Chi volesse giudicare in due sole parole lo scrittore, potrebbe dire ch'ei cerca nella storia e nell'arte ciò che più gli piace.

Ma il guaio è che noi sappiamo quello che a lui maggiormente piace, e che, per trovarlo, egli spesso guasta, tortura e mutila tutto, convertendo le sue pagine in tante bolge infernali, dove uomini e cose perdano le native sembianze. E noi, per potere credere alle sue parole, dovremmo negar fede a ciò che abbiamo visto coi nostri occhi e toccato con le nostre mani. Così, là dove, per provare una certa sua opinione, dice che tra i cavalieri di maggior forza corporale, non si trova mai un tipo italiano, e che il Tancredi del Tasso non s'inalza oltre l'umano potere ed è serio e composto come un gentiluomo del Cinquecento, colà dovremmo dimenticare che veramente nessuno de'personaggi della *Gerusalemme Liberata* s'inalza sopra il potere umano, e che i due che si levano su tutti gli

altri, sono appunto italiani, ed uno è proprio Tancredi: dovremmo, insomma, dimenticar quel che fin da bambini imparammo a memoria:

> Vien poi Tancredi, e non è alcun fra tanti
> Tranne Rinaldo, o feritor maggiore,
> O più bel di maniere e di sembianti,
> O più eccelso ed intrepido di core.

Chi sa poi che l'illustre A. non si dilettasse del *Morgante* più che dell'*Amadigi*, sol perchè c'era un personaggio nel quale vedeva riflessa quella benedetta « gran lotta », da cui la sua mente, come Paolo da Francesca, non si può mai dividere! E quel personaggio è Astarotte, il diavolo stesso, il quale dice che pur nell'inferno v'è gentilezza,[1] e che tutte le creature umane, tutte le genti, anche le idolatre, possono salvarsi: parole di oro, che il Settembrini raccoglie,[2] figuratevi con quanta tenerezza, come prova del razionalismo del Pulci, e così del secolo, e così dell'arte che interpretava il razionalismo del secolo!

VI.

Ma anche in questo modo di considerar l'arte, parecchi de' nostri hanno preceduto il

[1] *Op. cit.*, I, 328.
[2] *Op. cit.*, I, 359.

Settembrini: hanno creduto di studiare la poesia nella vita del popolo, ma io per me non sento a leggerli nè la vita fantastica, nè la reale, non l'arte e non la storia. Ogni opera di arte è retta da un'idea sovrana, ch'è come il fiato, il quale tutte fa vibrare le molecole dello strumento vocale che lo rende fuori in onde sonore. Or cotesta idea bisogna saperla cogliere dal tutto e non da una sola parte dell'opera; non da un organo, ma dall'intero organismo. Se badate a un luogo solo, voi rischiate di scambiare un concetto di mediocre importanza col pensiero sovrano dell'opera, e, peggio ancora, l'idea del vostro capo con quella dell'artista; il quale, a sentirvi parlare del fatto suo, forse non capirebbe nemmeno che cosa voleste dire. Se voi ascoltate il solo discorso del diavolo, altri potrebbe badare soltanto alle parole dell'angelo; voi a Capaneo, io a Piccarda; e così l'opera di arte non avrà più un concetto suo proprio, ma ne avrà tanti, quante sono le passioni o i ghiribizzi degli spettatori: allo stesso modo che i corpi assumono tante sembianze, quanti sono i colori degli occhiali che possano stare su i nasi degli uomini. Ma nè la tortura della storia, nè quella dell'arte, perchè l'una e l'altra esprimano idee preconcette, sono il più grave errore del Settembrini. Il suo errore più

grave consiste invece nel tenere in maggiore o minor pregio le opere dell'arte, secondo ch'esse rispondano o no a quell'idee. E a dimostrare ciò, egli compie quella che dissi sua terza fatica, della quale ragionerò un po' più largamente, trattandosi di cosa che ha più stretta attinenza col mio soggetto.

Nel passo da me riportato, e che considerai come il suo programma, il Settembrini dice che la nostra letteratura dev'essere più grande delle altre e più importante, perchè rappresenta quella gran lotta ch'è un fatto tutto italiano. In questo passo è il principio sovrano della sua critica: l'arte è grande in proporzione del valore intrinseco dell'idea. Or dirò primamente che da tal principio non si potrebbe inferire che la letteratura nostra fosse la maggiore di tutte. Quel gran fatto, dalla cui rappresentazione essa ripeterebbe il suo primato, poteva pure essere stato ritratto dall'arte di altri popoli. I fatti che un popolo compie, sono sì il patrimonio della sua storia, ma non della sola sua arte. L'arte di quel paese che fu patria di Orlando e di Goffredo Buglione, perchè non ha poemi come l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme Liberata?* Noterò anzi che con quel principio potremmo riuscire alla conseguenza, che la letteratura nostra dovesse esser l'ultima dell'Eu-

ropa moderna, dal tempo che i maggiori fatti della storia d'Italia furono le vittorie che vi riportarono gli stranieri, e la conquista e lo scempio ch'essi ne fecero.

Ma quel principio è essenzialmente falso, e con esso la critica smarrisce la diritta via e riesce Dio sa dove. Secondo il Settembrini, delle nostre arti belle, la pittura, la musica, e in parte la scultura, rappresentano l'idea guelfa; l'arte poi della parola, ossia la letteratura, rappresenta l'idea ghibellina. Or se il contenuto costituisse il maggior pregio dell'arte, e la nostra letteratura fosse la prima d'Europa perchè rappresenta l'idea ghibellina, le arti che rappresentano l'idea guelfa, cioè la musica, la pittura dovrebbero essere le ultime, o almeno senza paragone inferiori all'arte della parola: dovrebbe trovarsi nel loro pregio intrinseco la differenza ch'è tra le due idee rappresentate. Or come nel fatto non è così? Come avvenne invece che la decadenza cominciasse nell'arte della parola ben prima che nelle altre arti, le quali anzi non decaddero quasi mai, o tutto al più decaddero all'ultimo? E perchè in alcune forme della parola noi fummo o emulati o vinti dagli stranieri, e rimasero invece insuperati fin oggi i capolavori della pittura e della scultura che il Settembrini chiama guelfe?

VII.

Ma passiamo a vedere questo medesimo criterio applicato al maggior monumento della nostra letteratura, alla *Divina Commedia.* « Il principale merito del poema, dice l'A., non è nella *lettera*, cioè nella forma fantastica, nella descrizione dell'Inferno, del Purgatorio, e del Paradiso: ma è nell'*allegoria*, cioè nella sua sostanza, nel giudizio che si profferisce dopo di avere esposto i meriti o i demeriti, dando a ciascuno l'infamia o la gloria. Questo giudizio si fa nella storia, nella religione, nella scienza, nell'arte stessa, ed è altissimo ».[1] E, detto che la divisione del poema nelle tre cantiche è una idea non di Dante, ma tolta dal pensiero cristiano, soggiunge: « Egli seppe far sue quelle fantasie e seppe farle più belle; ma il suo merito maggiore è di aver messo in quelle forme comuni un alto e libero concetto, di avere giudicato il mondo ».[2] Perdonate; quell'alto e libero concetto, che per voi è la sostanza del poema, attesta l'alto ingegno e il libero animo di Dante che, pur con tali pregi, poteva non

[1] *Op. cit.*, I, 104.
[2] *Op. cit.*, I, 105.

esser poeta nè grande, nè piccolo. Le fantasie invece, che voi dite prese dal pensiero cristiano, quelle appunto sono le creazioni immortali del poeta, e costituiscono il maggior pregio del poema. Che se di tali fantasie voi trovate la materia greggia nel pensiero cristiano di quei tempi; se esse ci erano, ed egli le rese più belle; dovete da ciò argomentare che appunto cotesta bellezza fece sì che sopra le numerose visioni del Trecento volasse come aquila quella dell'Alighieri: del pari che la maggior bellezza dell'*Orlando Furioso* fece quasi dimenticare gli altri poemi romanzeschi, da cui pure l'Ariosto aveva tolto presso che tutte le sue più vaghe immaginazioni. Riconosco, ed anzi dimostrerò più innanzi che il valore estetico della *Divina Commedia* si avvantaggia immensamente del valore del suo contenuto, non consentendo io con la critica che al contenuto nega ogni importanza nell'arte; ma che questo possa costituire nel divino poema o in qualunque altra opera d'immaginazione il massimo de'pregi, parmi un principio del tutto contrario all'essenza ed allo scopo dell'arte stessa.

Pure, anche più notabile è il modo onde il Settembrini intende questa forma fantastica, cioè l'arte, a cui ha dato nel poema di Dante il secondo grado. Udite: « La Divina Comme-

dia è il poema della libertà; intendete libertà superiore ed ideale, se no non sarebbe opera d'arte; e ci rappresenta l'idealità d'una vita di una religione d'una scienza, a cui si contrappone la vita reale d'Italia e di Firenze, la religione della Chiesa e dei Papi, l'ignoranza e i vizi della moltitudine ». [1] Da questo e da ciò che segue nell' opera, è manifesto che, per giudizio dell' A., la libertà, la religione e la scienza in tanto furono idealizzate da Dante, in quanto egli le considerò non quali erano ai suoi tempi, bensì quali avrebbe voluto che fossero. Ma che confusione è mai questa dell'ideale della scienza con l'ideale dell' arte? Sia pure che Dante abbia idealizzato tutti gli elementi del suo poema e concepito la scienza, la libertà e la religione proprio come dice il nostro A.; resta sempre a vedere se veramente senza quel modo d'idealizzarli, essi non sarebbero divenuti poesia. No, non era necessario che la libertà fosse superiore, che la scienza e la religione fossero ideali perchè potessero divenire arte. La ragione, facoltà delle idee, ha pur essa il suo ideale, ma questo è ben diverso dall'ideale della fantasia. I grandi scienziati e i grandi riformatori vagheggiano una scienza, una religione, una libertà

---

[1] *Op. cit.*, I, 102.

che contrappongono a quelle della vita reale; ma come confondere siffatti ideali, pure astrazioni della mente, con quelli a cui l'artista dà forma sensibile? Questo è sì vero, che ciò che secondo la scienza o la religione non è ideale, può pure essere un capolavoro di arte. Se così non fosse, i grandi artisti non sarebbero molto diversi dagli scienziati e da'riformatori; e i progressi posteriori di questi oscurerebbero le concezioni di quelli. Assai meglio che Dante, Galileo avrebbe idealizzato l'astronomia; ma il vero è che il sistema celeste di Tolomeo è divenuto arte nel paradiso dantesco, e il sistema di Copernico, che, oltre ad essere vero, è più grandioso e poetico in se stesso, non è stato ancora idealizzato al pari di quello che non è più creduto da nessuno.

VIII.

Ecco i risultati a cui si giunge co'criteri del Settembrini. Ma giova anche notare che talvolta egli giudica con criteri così contrari a questi, che allora non ci par più lo stesso scrittore. Ne darò un esempio. Egli dice: « Che v'ha messo del suo il Boccaccio nel *Decamerone*? L'arte che è tutto ». [1] Poco avanti abbiamo

[1] *Op. cit.*, I, 186.

sentito che il maggior merito della *Divina Commedia* non consiste nella forma artistica, la quale il nostro critico chiama anche *lettera*; qui invece sentiamo che il maggior merito del *Decamerone* è appunto nella forma artistica, nella *lettera*. Sicchè nel poema sacro, il miracolo l'ha fatto il libero pensiero, senza cui l'arte sarebbe stata poca cosa; nelle novelle del *Boccaccio*, l'ha fatto l'arte, ch'è tutto: Dante non sarebbe stato un grande artista, se non avesse avuto di suo un gran contenuto; il Boccaccio, quantunque non avesse avuto alcun contenuto suo proprio, fu nondimeno un grande artista anche lui!

Qualche altra volta il Settembrini segue i criteri più vieti, come quando dice che fra Guittone fu cattivo scrittore « perchè visse male, e infine abbandonò moglie e figliuoli, si rendè frate, e si messe a scrivere ».[1] Scommetto che la qualità di frate abbia procurato al povero Guittone questa condanna; se no, non si comprenderebbe come il non essere stato un modello di temperanza avesse dovuto produrre in lui un effetto che vizi simili non produssero in altri. In ogni modo, quel che a noi importa di notare è che qui il critico congiunge la mo-

[1] *Op. cit.*, I, 84.

rale con l'arte, anzi fa delle due una cosa sola; mentre per solito le considera distinte e non crede incompatibili la vita scorretta e il bello stile.

In altre occasioni poi egli ha giudizi di cui non si potrebbe con certezza indicare un principio, un criterio che li governi. Ne ha parecchi di questa sorta nelle sue *Lezioni di Letteratura;* ma mi piace di citarne uno anche dal suo lavoro intorno a Luciano. Supponendo che il Timone di Luciano sia non il vero Timone, bensì Erode Attico, cittadino ateniese, egli argomenta a questo modo: « Se intendi che sia il vero Timone, questo dialogo è serio, non satirico; ed il suo concetto non è nè bello nè vero, perchè un gran ricco, che impoverito per molto spendere accusa Giove della sua sciocchezza, e rifatto ricco odia gli uomini con un'acerbità crudele, e minaccia stragi e sangue, non è ridicolo, ma pazzo scellerato ».[1] Che se, al contrario, il personaggio del dialogo rende figura di Erode Attico, allora tutto vi divien bello e vero, perchè Erode era un generoso che si credeva divenuto o si sforzava di divenire un Timone, nemico degli uomini; e in quello « sforzo sta appunto il ridicolo che Luciano ha saputo

[1] *Discorso* ecc. in *Opere di Luciano*, I, 109.

cogliere ed esprimere così bene ». « Insomma (conclude il nostro A.) io credo che questo dialogo non abbia alcun senso, alcuna bellezza d'arte se rappresenta il Timone vero ».[1]

Or chi potrebbe cogliere in queste sentenze il principio, il criterio, la qualsiasi regola con cui egli giudica? Non si direbbe che per lui l'arte è o non è, secondo che le persone o le cose ritratte siano vere o supposte, storiche o immaginate? Pure è obbligo di giustizia riconoscere che, salvo queste e simili contradizioni, il Settembrini si fonda il più delle volte sopra uno stesso canone di critica, ch'è appunto quello, secondo cui la grandezza dell'idea produce la grandezza dell'arte: canone ch'egli medesimo poneva, come abbiam visto, a segnacolo del suo vessillo.

E che cosa è dunque la sua presente fatica? È un libro assai ben fatto e piacevolissimo a leggere. Per questo rispetto parmi anzi un modello di scrivere schiettamente italiano e insieme non artificiale, ma spontaneo ed efficace: due pregi che non si trovano sempre congiunti ne' nostri moderni, alcuni de' quali salvano la purità della lingua, ma uccidono il lettore. Al contrario, come lavoro di critica, il libro è

---

[1] Ivi, p. 112.

molto mediocre. Non è possibile che noi sentiamo e vediamo a mo' del Settembrini. Come se la luce mi venisse traverso un cristallo appannato, come s'io fossi costretto a guardare l'ampia scena della natura per breve pertugio, così m' interviene a leggere queste *Lezioni di Letteratura.* E quando da esse io ritorno alle opere criticate, alla *Divina Commedia* al *Canzoniere*, al *Morgante*, sento che il cuore mi si espande; sento una pienezza di vita, come quando, uscito all'aperto, giro con l'occhio gli spazi immensi, e m'inebrio di luce e di armonia. E questo avviene perchè nella vita italiana ci è assai più che la « gran lotta »; perchè nella nostra poesia ci è assai più che la rappresentazione di quella lotta; perchè l'arte non va sommessa ad un' idea straniera all'arte; perchè, insomma, ben diverso è il modo ond'essa va compresa e sentita. Il Settembrini aveva promesso di farci vedere la nostra letteratura da un aspetto nuovo, nè certo a lui mancò la buona fede, ma piuttosto ciò che sopra tutto gli occorreva, la facoltà critica. Ed è mirabile come, mancando a lui, egli creda invece che tale facoltà sia mancata a tutti quelli che l'hanno preceduto nell' interpretazione della nostra arte. L'egregio uomo è persuaso che la letteratura sia stata finora considerata come un ornamento,

non come la rappresentazione più ampia della vita, [1] e che oggi gli uomini più gravi ne sorridano ritenendola una cosetta leggiera, una forma vuota. [2]

Ma come affermare simili cose, oggi, dopo tanti pregiati libri di recenti e viventi critici nostri, quarant'anni dopo l'*Antologia* di Firenze, e più di cinquanta dopo il *Conciliatore* e il Foscolo? E s'io ricordassi i progressi della critica presso le più colte nazioni di Europa, e specialmente i migliori esempi di quel *considerare la letteratura nella storia*, di che il nostro A. pare si tenga come di una sua maravigliosa scoperta, ma che pur fu il metodo espressamente proposto e praticato dallo Schlegel fin da' principii di questo secolo; se ricordassi tutto questo, che cosa dovremmo allora pensar di lui? Dovremmo dire che egli, non che andare innanzi agli altri,

> Perchè volle veder troppo davanti,
> Dirietro guarda, e fa ritroso calle.

Senza accorgersene, il Settembrini retrocede fino al tempo che con la politica si spiegava la scienza e l'arte del passato. E che distanza è mai da parecchie sue idee a quelle con

---

[1] *Lezioni di letteratura*, I, 51.

[2] *Op. cit.*, I, VII, VIII.

cui il Rossetti interpretava Dante e la poesia del secolo XIV? Ma ritornando al principio critico del nostro A., conchiudiamo che con le due prime sue fatiche ha costretto la storia e l'arte italiana a significare un'idea preconcetta, perchè pensava che l'arte fosse grande in proporzione del valore intrinseco del contenuto. E tale principio, che tentai fin qui di chiarir falso con l'esempio di queste *Lezioni*, mi sia lecito ora considerare un po' in se medesimo e nell'uso che ne ha fatto la critica italiana.

PARTE SECONDA.

I.

Che si ha dunque a pensare del sovrano principio critico del Settembrini? Il valore intrinseco del concetto può essere il principal pregio delle opere di arte? Abbiamo il diritto di cercare in esse un pregio maggiore dello estetico, e a cui questo stia come il mezzo allo scopo? Io non so vincere in tutto la mia timidezza nel dire di cosa così importante; e protesto che non intendo guardare se non questo lato solo degli scrittori che nomino o a cui posso alludere: chè giudicar di essi e delle opere loro in

due sole righe, non me lo consentirebbe nè la povertà de' miei studi, nè la reverenza, quasi religiosa, che sento per gli uomini di dottrina e d'ingegno. Or a me sembra che i nostri critici seguano quasi tutti il principio di cercare nell'arte un pregio diverso e maggiore dell'estetico e di subordinar questo a quello. In tanta varietà di criteri e di giudizi, è questa l'idea a cui s'informa ogni loro interpretazione. Mi tratterrò a dirne due parole.

A me pare che con quel principio non si adempiano le condizioni essenziali di una critica compiuta, che sono due: poter dare una ragione piena delle opere di arte, e darla di tutte senza eccezione di sorta. Ora gl'interpreti di cui parlo, non sempre possono spiegare appieno il fatto estetico da essi studiato, e non di rado, intendendolo a rovescio, offendono gli animi spassionati e gentili. Perchè, ripugna alla ragione e insieme al sentimento, che ciò per cui un'opera di arte è perfetta e desta commozioni potenti, sia innanzi tutto un alto concetto scientifico o una profonda idea morale: cose che, sebbene eccellenti, non costituiscono l'essenza della bellezza. Non è possibile che il vostro cuore abbia palpitato e la vostra fantasia rifatto in sè l'opera dell'artista, inebriandosi delle più vaghe immagini, principalmente perchè il vostro

intelletto si era levato all'altezza di una grande concezione o quietato in una profonda verità. Io per me ho sentito sempre questa ripugnanza, e debbono sentirla maggiormente coloro che hanno di tanto più squisito il gusto dell' arte. E di fatti il lettore, anche quando ammira la scienza e l' ingegno di que' critici, non si appaga delle loro interpretazioni, rimane come deluso; e spesso li lascia ragionare e dottoreggiare, restandosene solo col suo poeta, e contento ai palpiti ch' esso gli desta nel cuore. E ciò gli accade talvolta anche quando il critico sia il Gioberti, il quale (voglio ciò dire non ostante una moda contraria) portò in cotesta materia quell' altezza di vedute, quella comprensione delle attinenze, quella forza di eloquio con cui fecondò così bene ogni suo argomento. E pure la sua critica è forse la meno creduta, o la meno credibile ch'io mi sappia. Quella verità ortodossa, ond'egli rende ragione delle opere poetiche, quello spiegare la sovrana bellezza dell' arte greca col Teo, scintilla superstite del vero primitivo; sono cose che, con tutto il buon volere del mondo, non potete farvele entrare nella mente.

Qual fede si può dunque aggiustare al Settembrini, che, di tanto minore, tiene in fondo lo stesso modo del Gioberti? Apriti cielo! Il

Settembrini come il Gioberti! Paragonare al capitano de' neo-guelfi uno de' più arrabbiati neo-ghibellini! Ma, badate, io rispondo, che la differenza, per quanto vi paia enorme, non è che apparente. Perchè, se il Settembrini crede che la civiltà moderna sia riproduzione della civiltà pagana, e il Gioberti la considera invece come un effetto del Cristianesimo, se l'uno va a levante e l'altro a ponente, ciò non accade che in religione e in politica, ma non già in critica. In critica essi sono fratelli germani: l'arte nostra è la prima per la gran lotta ch'essa rappresenta: è la prima per il vero religioso che la informa. Vedete che ci è sempre un'idea straniera all'arte con la quale si spiega l'arte; che si bada sempre più che ad altro al valore intrinseco del concetto; che sempre abbiamo innanzi lo stesso principio di cercare nelle opere d'arte un pregio diverso e maggiore dello artistico. Naturalmente poi nell'applicarlo si viene a conclusioni tanto diverse, quanto diversi possono essere fra loro i concetti politici, religiosi e filosofici degl'interpreti. E quella diversità di conclusioni basterebbe di per sè a dimostrare che in essi non è la vera coscienza dell'arte. Arte e concetto adoperato a spiegarla, in quelle interpretazioni sono bene spesso due elementi che non si accordano, e stanno lì a fronte a

fronte, indifferenti, avversi. Ben il critico può ingegnarsi a sposarli e a far sì che siano uno in due e due in uno; ma l'arte, che per propria natura era devota a ben altre nozze, rimane lì come Piccarda, la quale, maritata contro suo grado e contro buona usanza, non diede mai allo sposo il cuore, già volto a più sublime segno.

Ecco perchè mi pareva che la critica più diffusa in Italia non desse una ragione intrinseca delle opere di arte, e non adempisse quella che ho detta prima condizione di una interpretazione compiuta. Da ciò deriva che non può adempiere neppure la seconda, ch'è di comprendere nel suo giro tutte le opere poetiche. Di fatti, se il tale o il tal altro concetto filosofico o politico costituisce il maggior pregio di queste opere, dove quel concetto non è, quivi si deve o sconfessare il proprio sistema, o negare in tutto o in parte l'eccellenza della poesia. Naturalmente si tiene il secondo modo; anzi mi pare che alcuni critici nostri abbiano in ciò passato ogni segno; e per quel pochissimo che so delle critiche straniere, mi persuado che in nessuna di esse si è mai andato tanto oltre. Nei migliori nostri s'incontrano talvolta giudizi sui capolavori dell'arte straniera moderna, che vi fanno far la croce per la meraviglia: perchè

falso, secondo loro, il concetto, essi ne dichiarano anche falso il pregio estetico, o al più lo credono *mezzo senza scopo.*

E giudizi poco dissimili vediamo portarsi qualche volta sulle cose della nostra stessa letteratura. Così il Tommasèo, felice intenditore della poesia della fede, si chiude nel Manzoni, e n'è buon interprete; ma il sentimento che ha dell'arte par che in lui scemi quando giudica scrittori, in cui non ammira la stessa sua fede. Vedete a che proporzioni vi riduce il Niccolini, e peggio il Leopardi! Qual valore specialmente ha dato alla poesia di quest'ultimo! La ragione è ch'egli non ammette vera bellezza dove non vede quella che per lui è verità; e ciò che nella poesia moderna offende il suo cuore di cattolico, non lo commuove in altro modo. Al contrario, l'Emiliani-Giudici inneggia al Niccolini, e pare che non abbia mai sentito, egli così caldo e immaginoso, le ineffabili bellezze di alcuni capolavori poetici italiani che hanno fatto più palpitare i cuori de'suoi connazionali. Poichè in quelli non trova il concetto ghibellino, onde pone in cielo l'autore dell'*Arnaldo da Brescia*, anzi ci trova il concetto opposto, così per lui non regna che silenzio e tenebre dove pure è tanta armonia e tanta luce.

II.

Ma in Italia, oltre a questa critica, ce n'è un'altra, cominciata parecchi anni dietro, la quale non cerca nell'arte se non il pregio dell'arte. Cerca se la creazione poetica sia perfetta; e, se non è di gran valore per altri rispetti, crede che ciò non monti, e che anzi qualunque altra quistione sulla natura e sul pregio intrinseco del contenuto non abbia che fare col suo proprio soggetto, e la sbandisce. Cotesta critica ha dato eccellenti frutti sinora. Essa spiega tutte le opere d'arte; ne ammira l'eccellenza nei sommi di ogni paese e di ogni scuola: in Dante e nello Shakespeare, nel Manzoni e nel Goethe, nel Leopardi e in Victor Hugo. Non domanda a nessuno nè l'atto di battesimo, nè quello di nascita, nè la professione di fede religiosa o politica. Non badando alle regole onde altri restringe la libertà dell'artista, essa si mette, per così dire, dentro l'opera stessa; e cerca se questa, così com'è stata fatta dall'autore, sia vera e viva. Giudica con norme derivate dalla natura medesima del soggetto, e non con quelle astratte e generali, vero letto di Procuste, su cui altri suole misurare tutte le opere artistiche di qualunque natura.

Dove essa poi trovi di che ammirare si oblia e fa obliare il suo lettore nella creazione poetica, lo riempie di affetto per questa; e giunge a riprodurre in lui que' palpiti che gli aveva destato in petto la contemplazione diretta dell'opera stessa. Parrebbe dunque che questa fosse una critica compiuta. Se può comprendere nel suo seno tutte quante le cose dell'arte, essa deve saperne dare una ragione vera ed intera; come il non darla tale, mi parve causa del fatto opposto nell'altra critica, ch'è costretta a rimuovere da sè tanta parte di opere belle. E pure, per mio avviso, non è così. La critica novella, così alta, così larga, rende sì dell'arte una ragione intrinseca, ma non intera; e appunto per questo può accogliere tutte le opere poetiche, e al tempo stesso lasciar molto a desiderare nell'analisi che ne fa. E ciò dico non ostante la mia profonda ammirazione al primo, per tempo e per merito, propugnatore di essa in Italia, il De Sanctis, che ce ne ha dato parecchi mirabili saggi. Ma che cosa essa lascia a desiderare? perchè mai, se essa è vera, non è tutta la verità?

Questa critica trasanda, al parer mio, o almeno non studia abbastanza, uno degli elementi delle opere poetiche; e benchè giudichi l'arte con le leggi dell'arte, pure, a cagione di quel difetto, non giunge ad averne una conoscenza com-

piuta, e si trova nel caso di chi voglia dimostrar come derivata da alcuni strumenti un'armonia prodotta dall'intera orchestra. Ma io non saprei spiegar appieno il pensier mio, se non toccando un po' della critica che, secondo me, sarebbe affatto vera e compiuta; e così avrò guardato l'argomento dal lato negativo e insieme dal positivo. Veramente questa seconda cosa non vorrei fare, perchè assai difficile; ma, dopo quel che ho detto fin qui sul conto altrui, non mi pare che stia più a me il non farla. Costretto dunque da questo dovere, seguiterò il mio discorso.

La critica più comune in Italia, oltre al non ispiegare appieno le opere poetiche, non può nemmeno spiegarle tutte come che sia, perchè pone il massimo pregio di esse nel valore del contenuto. La critica novella, ponendolo tutto quanto nell'arte e dandone così una ragione certo non estrinseca, come la dà l'altra, ma intrinseca, le comprende tutte; pur nondimeno questa medesima ragione non è sufficiente, non intera: ecco il lato negativo del mio concetto. Una compiuta interpretazione mette in cima il pregio estetico dell'opera, ma nel tempo stesso riconosce l'importanza del contenuto; o, per meglio dire, cerca se questo abbia in qualsivoglia modo conferito allo stesso valor poetico

di essa opera: ecco il lato positivo del mio concetto; e ne toccherò di volo la ragione.

III.

L'idea non è di per sè l' ideale, ma non le fa mestieri di un valore tutto proprio per trasformarvisi: l'ideale può nascere da qualunque idea. Di che segue che ci può essere arte, come c' è spesse volte, anche là dove l'idea non abbia un gran pregio intrinseco, e che il critico non ha il diritto di domandare all'arte questo pregio. E qui è il fondamentale errore della critica comune, così tenera di quel preteso diritto. Però se il pregio intrinseco dell' idea non è assolutamente necessario alla bellezza dell' opera, non si può dire che le sia affatto indifferente. Chè l'idea, cangiando nella fantasia dell' artista la propria forma, non cangia la propria natura: essa è come le anime dell' inferno dantesco, le quali, mutate in piante silvestri e in serpenti, non cessano mai di essere quello ch' erano. Or il valore intrinseco dell'idea contribuisce sempre, o molto o poco, alla perfezione dell'ideale; anzi ci sono opere poetiche in cui questa perfezione risulta in parte da quel valore. Certo che senza la trasformazione che avviene

nella fantasia del poeta, la più alta dell'idee, il più profondo degli affetti, in arte è niente; ma non è men certo che, dove la materia sia ricca di propri pregi, la fantasia riesce più potente, e consegue maggiori effetti che non avrebbe conseguito, se avesse lavorato sopra elementi privi di valore intrinseco. Indubitabile, per mio giudizio, è l'azione dell'idea nella formazione del tipo fantastico; e il negarne l'efficacia, o il non estimarla adeguatamente, è il difetto della critica novella.

Qui prevedo una difficoltà che potrebbe venirmi da' cultori di cotesta critica: se l'idea ha un valore intrinseco, non lo perde certamente dopo che la fantasia l'abbia trasformata in un'opera di arte; ma sarà quello un valore filosofico, religioso, civile, non mai artistico. Esso va studiato da altre discipline, e non dalla critica estetica: ciò che più vale in arte è soltanto ciò che è stato creato dalla fantasia; il resto, anche se l'ha fatto il poeta, è sempre un pregio accessorio. L'opposizione pare forte, ma in sostanza è fiacca, perchè si fonda sulla diversità essenziale de' due valori, l'estetico e il diverso dallo estetico, che si possono trovare nella stessa opera di arte. Ma qui è l'errore. Certo che que' due valori sono diversissimi fra loro, e certo, dunque, che il secondo non deve es-

sere soggetto speciale della critica. Ma altro è il considerarli entrambi allo stesso modo, e, giudicando del secondo come del primo, portare così la critica estetica in un campo non suo; altro è il badare alla relazione ch'è fra'due, a ciò che l'uno abbia potuto aggiungere al pregio dell'altro, alla parte cioè che l'idea abbia avuto nella formazione dell'ideale. Ed io appunto di tali relazioni intendo parlare; e la critica che le riconoscesse e studiasse, sarebbe appunto quella che crederei la più vera e compiuta. Ma ci sono poi davvero quelle relazioni?

Io mi sto al testimonio della coscienza. Ci sono argomenti più prossimi a idealità, materie che hanno da natura qualche cosa di quella forma onde vanno pienamente improntate per divenire opera di arte. Così noi diciamo: creature ideali, caratteri poetici, situazioni poetiche, storia che sembra romanzo, parlando di persone e di cose che pur sono o furono nella realità della vita. La gradazione di bellezza, che ammiriamo nella natura, è pure nella storia e nella vita umana. Anche queste hanno il loro bello naturale, un principio di poesia; poesia nativa e spontanea, che precede quella ch'è creazione propria della fantasia. In tali casi l'idea più compiutamente e più prontamente che mai si trasforma in ideale. E accade così quando il contenuto sia

tale da tirare a sè fortemente lo spirito umano. Le cose vere e gentili, anche senza l'attrattiva dell'arte, possono molto su'nostri cuori. Or tra tali cose e le altre che nulla o poco abbiano di simile, io credo che in arte ci corra non poco; perchè le prime portano in sè la scintilla, che il soffio dell'artista dilaterà in fiamma. Se la materia, non ancora opera di arte, può toccare il cuor nostro, è naturale che, divenuta tale, faccia di tanto più forte la commozione. E la ragione consiste in ciò, che lo spirito è uno, e il moto destato in una delle sue facoltà, non può non propagarsi più o meno largamente nelle altre. Non è possibile che l'intelletto si levi alle grandi idee, senza che se ne acceleri il moto del cuore; nè che questo batta per ciò ch'è bello e generoso, senza che nella fantasia si svegli qualche visione ridente e fuggitiva.

Or se il pregio intrinseco dell'arte è riposto nella trasformazione dell'idea, e suo scopo supremo è la commozione degli spettatori, parmi innegabile che la critica debba far l'analisi anche dell'idea che può tanto contribuire all'uno e all'altro effetto, alla maggior bellezza della cosa e alla maggiore efficacia di questa su'cuori umani. L'errore (e in ciò che sono per dire è la sostanza delle mie idee) l'errore della critica comune sta nel fare di quell'idea il pregio mas-

simo dell'opera di arte, la condizione *sine qua non* dell' arte stessa, nel negar questa dove quella non sia o non le paia di essere. Ma tale teorica antifilosofica ed antiartistica è ben diversa da quella per cui si cerca e si studia ciò che chiamai poesia naturale dell'idea. Altro è il dire, come fa il Settembrini, che un alto e libero concetto, più che la stessa arte, costituisce il pregio sovrano della *Divina Commedia;* altro è mostrare quanto quell'alto e libero concetto abbia aiutato la virtù creatrice del poeta e conferito al valore della poesia. E il primo di tali modi tiene la critica comune; e il secondo, se l'ho ben compresa, manca alla critica novella; onde anch'essa è incompiuta. Ma per venire un po' più al concreto, mostrerò come vorrei fosse recata ad atto la mia idea; e terrò ad esempio appunto il poema sacro. Già vedemmo l'interpretazione che ne fece il Settembrini, la quale mi parve un' applicazione della critica più diffusa in Italia. Ed ora se potessi far sì che dalle mie parole apparisse chiaro e il modo onde ne parlerebbe la critica novella e l'altro più ampio, ch'io vagheggio, avrei esposto tutto il mio pensiero sul presente soggetto.

IV.

Io desidererei che la *Divina Commedia* si considerasse anzi tutto come un universo ideale, i cui elementi di ogni sorta vi abbiano acquistato una perfetta vita poetica. Il sistema di Tolomeo diviene un mondo di luce e di armonia; e in ciascuno di que' pianeti si mostrano anime beate, le quali ne fanno come una vivente personalità collettiva. Il concetto che Papia, S. Gregorio ed altri ebbero dell' Inferno e forse anche del Purgatorio, entra nella fantasia del poeta, e n' esce convertito in due altri mondi, l'uno tra la superficie e il centro della terra, l'altro sporgente dall'oceano con la punta altissima eretta al cielo. Quella gradazione di colpe e di meriti, ch'egli tolse dall'etica di Aristotele e dalla morale cristiana, diviene sensibile nelle architetture de' tre mondi: ne' cerchi digradanti in giù, ne' balzi restringentisi in su, ne' cieli concentrici; nella crescente intensità delle pene, e nella ognor più chiara visione di Dio. La storia antica e la contemporanea, le grandi passioni e i grandi caratteri colà si fanno dramma; ed è questa forse la materia più ricca, più varia e più mirabilmente trasformata. E Iddio, unità suprema, nella quale

è legato in un volume tutto ciò che si squaderna per l'universo, si fa visibile in mille forme, e ci è ognor presente. Ne sentiamo il nome nelle bestemmie de' dannati, nelle orazioni del Purgatorio, in ogni nota de' beati; ne vediamo il dito in ogni punto de' tre mondi, dalla porta infernale al sommo de' cieli, dove la veduta del poeta si consuma in Lui: Egli è idea, è immagine, è affetto che penetra e governa tutti i pensieri, tutti i fantasmi, tutte le commozioni di chi legge.

Questo dunque il primo esame della critica: mostrare come le varie parti del contenuto dantesco siano state trasformate in poesia; come la *Divina Commedia* sia un terzo universo, plasmato del mondo ideale, ch'era nell'intelletto del poeta, e del mondo reale; a cui egli attingeva la varietà infinita de' sensibili; e come questa trasformazione costituisca il maggior merito del poema sacro.

Ma ogni immaginazione ha un modo tutto proprio di trasformare la realtà in poesia, e di spirare eterna vita a' fantasmi; perciò a quel primo esame seguirebbe l'altro de' caratteri speciali dell'arte dantesca e dello studio tutto proprio, che il poeta fece della natura,per toglierne gli elementi sensibili con cui vestire un'immensa copia di concetti. Il suo studio potrebbe piutto-

sto dirsi un'appropriazione di quanti colori e suoni, di quante forme hanno gl'infiniti oggetti dell'universo: dalla scintilla della lucciola a'torrenti di luce del firmamento, dal cigolare dell'arso tizzo al rombo della tempesta; dal calore del sole che si fa vino alle più grandiose meteore. E questo ed altri studi su' fenomeni dello spirito ei fece mediante la contemplazione profonda e diretta dell'universo: cosa non fatta allo stesso grado da veruno altro poeta moderno, salvo che dallo Shakespeare. Nessuno forse ha così meravigliosamente come Dante studiato e ritratto l'universo nella sua realtà, ne'suoi moti e nelle sue forme vive. In tempi progrediti gli artisti hanno sempre innanzi agli occhi la materia poetica già fatta dagli altri, la quale è quasi un mondo intermedio fra le loro fantasie e l'universo reale. Dante lavorò sulla materia affatto greggia; onde nell'evo moderno fu come il primo dissodatore di un terreno in cui poi tanti altri fecero varie, ma tutte men belle coltivazioni. Di che l'originalità, la freschezza e le incomparabili qualità pittoriche e scultorie delle sue forme.

Studiate queste e simili qualità dell'arte dantesca, che, per quanta parte ci abbia avuto il tempo in cui il poeta visse, derivano principalmente dalla natura del suo ingegno, si ponga

mente a quelle che invece derivano principalmente dal medesimo tempo. Imperocchè ogni lavoro poetico è stato preceduto dal genere letterario a cui esso appartiene. Questa forma a lui preesistente il poeta l'accetta con maggiore o minore consapevolezza; e perciò egli è creatore del tale o tal altro poema, ma non di quella sorta di poesia; dell'individuo, ma non della specie, la quale nasce sempre dalle idee, dalle credenze e dalle passioni di un'epoca. Il suo vero creatore è sempre un artista collettivo; è tutto il popolo, tra la cui fantasia e quella dell'artista non ci è che differenza di grado. La prima sgrossa la materia, sulla quale poi consegue compiuta vittoria la potenza del genio individuale che mostra la sua originalità appunto in questo secondo lavoro, ch'è tutto opera sua.

Così, tornando alla *Divina Commedia*, sarebbe da mostrare come la visione fosse un frutto spontaneo di que' tempi, in cui il soprannaturale era l'anima della scienza e di tutte le umane concezioni, e il cielo pareva più vicino alla terra. La visione era come un ponte tra l'uomo e Dio; colmava gl'immensi abissi tra il finito e l'infinito, e così consentiva che tutto si dispiegasse allo sguardo umano quel dramma della vita, che comincia quaggiù, ma continua poi sempre sulle scene oltramondane. E Dante,

figlio del suo secolo, vide anch'egli quelle scene, e così le ritrasse e colorì, da farle rimanere presenti in eterno alla vista di tutti i secoli avvenire.

V.

Ecco dunque i precipui studi che, secondo me, vanno fatti sulla *Divina Commedia:* quello del trasformarsi della natura e della storia in arte, e quello de' caratteri soggettivi del poeta e oggettivi della poesia. Ma possiamo, così facendo, rendere ragione intera del poema? O non ci rimarrebbe piuttosto qualcosaltro a studiare perchè la interpretazione fosse piena? Quella trasformazione in cui la critica novella fa consistere il maggior pregio del poema, è forse la sola cagione onde l'arte conseguì il suo scopo supremo? No, bisogna cercarne un'altra nel valore intrinseco de' concetti danteschi. I quali contribuirono a crescer forza alla fantasia (specchio di un intelletto altissimo) e bellezza all'opera di arte. Bisogna dunque studiare i concetti anche da questo lato. E da questo lato la *Divina Commedia* è uno de' più grandi monumenti, non che della fantasia, del pensiero umano: è una profonda risposta ai supremi quesiti

intorno all'anima e all'universo, una filosofia compiuta. Anche l'arte ha i suoi monumenti di questa scienza, nata con l'uomo ed eterna tormentatrice del suo pensiero. Il *Prometeo*, la *Divina Commedia*, il *Faust* sono i maggiori di tutti; ma la *Divina Commedia* è forse il più compiuto, perchè qui la spiegazione non ha pur l'ombra del dubbio, e si fonda sopra il più gran numero di fenomeni che l'arte abbia mai abbracciati. In essa, un' idea suprema spiega tutti i fatti dell'universo, dalle suddivisioni politiche di Firenze al movimento che Dio imprime al creato.

Oltre che una rappresentazione, il poema dantesco è dunque una scienza dell'uomo e del mondo, che si compone di una serie di spiegazioni sempre più generali, fino a quella degli universali, che tutte le abbraccia. È come una serie di cerchi concentrici, di cui il più angusto fosse Firenze, e gli altri (sempre più ampi) le città guelfe e le ghibelline, l'Italia, l'Impero e il Papato, il mondo, il cielo, il primo mobile, Iddio. Il destino di Firenze dipende dal destino dell'Impero, quello dell'Impero dalla restaurazione dell'ordine universale, rivelato nella parola divina: ordine in cui il destino della terra è come una sola nota di un'immensa armonia. E Dante cominciò appunto dal problema politico di Firenze, senza forse supporre egli stesso

che sarebbe asceso così alto. Guelfo, ghibellino, storico, filosofo dell'uomo e dell'universo, si quieta finalmente in Dio, che, non circoscritto, tutto circoscrive.

Per tal modo, anche come filosofia e come storia, la *Divina Commedia* è un'opera che può affaticare gl'ingegni più robusti. Riducete il poema sacro alla pura materia greggia, e voi avrete un'enciclopedia della vita: meditatelo come tale. Que' tanti personaggi, que' tanti fatti, diversi d'origine, di tempo e di natura, quell'alto e libero giudizio che si porta sugli uni e sugli altri; quel presentarcisi della vita umana nell'idealità, nella realtà, in tutti i suoi aspetti e sotto tutte le forme; quell'idee sintetiche che stringono tutta la storia e tutta la cosmologia, i secoli e i cieli; quell'universo, insomma, così ricco, così vario tira a sè l'animo del lettore, che vi si oblia e vi ha godimenti ineffabili. Nessun maggiore diletto per l'uomo che il vedersi descritto o figurato vivo e mobile qual'è nella vita reale. I fatti più comuni, i fenomeni morali e fisici più ordinari, quando ci ricordano a noi stessi o ci richiamano agli ardui problemi dell'esistenza, sono, per noi, pregni di mestizia e di poesia.

Ma quando della nostra vita, della sua storia, de'suoi affanni e de'suoi misteri si

tratta in un' opera d'ingegno, adoperandovisi gli argomenti di tutte le umane discipline, allora quell'attrattiva cresce a mille doppi: e tale opera appunto è la *Divina Commedia.* E se l'autore ha e trasfonde nel suo lavoro un'anima ardente che anela al cielo, benchè una forza invitta la tiri alla terra, un'anima di sua natura trasmutabile per tutte guise, allora questo autore tiene le chiavi del cuor nostro e le volge come a lui piace. E tale appunto è Dante. La forza e il contrasto de'suoi affetti dànno un' incomparabile efficacia alla sua parola: in essa l'uomo riconosce e sente tutto se stesso. E riconosce se stesso più specialmente in quelle lotte tra la ragione ed il cuore, in quelle contradizioni dell'anima, che sono l'eterno retaggio dell'affannosa e misteriosa vita nostra. Presso Dante, è vero, l'impeto delle passioni va sempre più scemando dall' Inferno al Paradiso, e il cuore si acquieta secondo che la mente si leva in alto, e parrebbe che nel grande esule il filosofo contemplativo placasse alquanto i rancori e i ricordi angosciosi del ghibellino. Pure, il contrasto ci è sempre. Ad uno scoppio di odio amaro e feroce, tien dietro un sentimento di amore e di perdono; qui egli sente un orgoglio smisurato della sua grande anima, più in là si umilia, ricordando che noi non siamo che

vermi; or considera Firenze come il centro de' suoi pensieri e dell'universo; ora, non che Firenze e l'Italia e l'Impero, ma la terra tutta gli pare un'aiuola, e ride di essa e di noi che pur ne siamo tanto feroci. Passioni di donna, di patria, di gloria, di vendetta, tutte le tempeste della terra: disprezzo delle vanità umane, aspirazioni a Dio, misticismo, pensieri contemplativi, tutte l'estasi del cielo.

Tale è l'azione che sul lettore ha la stessa natura de' concetti danteschi. Eppure nel lettore io non ho supposto che un uomo in generale; ma se quell'uomo fosse un Italiano? I concetti della *Divina Commedia* hanno per ogni Italiano una virtù particolare, essendo essa, oltre che un meraviglioso poema, la più bell'opera civile che un figlio d'Italia abbia mai compiuto in pro della patria. Là dentro ci è la reminiscenza di un'Italia antica, la cui voce era fato al mondo; ci è la descrizione di un'Italia contemporanea, a cui il poeta si sforza di sanare le piaghe mortali, ond'ella geme; ci è l'idea di un'Italia futura, a cui le nostre generazioni fin da lui si sono andate avvicinando di secolo in secolo; e, infine, ci è la interpretazione più profonda e la maledizione più potente che siano mai state fatte de' mali della patria e delle loro cagioni.

Ed io, sempre che leggo la storia d'Italia, sento destarmisi in cuore le parole di Dante, e parmi che una voce misteriosa me le ripeta, quasi commento soprannaturale. Per me la storia italiana è come una grande rappresentazione, di cui parecchi canti del poema sacro sono come i cori, interpreti della coscienza nazionale che spera, piange, esulta e freme. Non ci è stato Italiano di alto animo, che non abbia sfogato i suoi dolori co' versi di Dante; i quali sono bastati a ciò per sei secoli, dal tradimento di Bonifazio alla battaglia di Mentana. Tali profondi moti induce l'arte che nella *Divina Commedia* è interprete della vita nazionale. In noi è commosso l'uomo e l'Italiano insieme; i moti generati dalla natura de' concetti s'identificano con quelli tutti propri dell'arte, senza potersi più separare: avviene nel lettore quello ch'era avvenuto nell'animo del poeta. Il sentimento di sei secoli è come il libretto a cui si sposa mirabilmente la musica, cioè il verso di Dante. Ma il libretto, ossia il contenuto, è quasi niente; la musica, ossia l'arte, è tutto, dice la critica novella. Il libretto è niente! Ma se di per sè basterebbe a farvi battere il cuore, ma se è poesia esso stesso? Or perchè, dopo divenuto musica, non si riconosce che una parte più o men grande della commozione è dovuta a esso?

Studiata, non dico come ho fatto io (il ciel me ne guardi!), ma per tutti i rispetti da me additati, la materia del poema sacro apparirebbe come un contenuto di maravigliosa efficacia. In queste ultime pagine ho parlato dei concetti e del cuore di Dante; ma nulla ho detto dell' arte. Or questo contenuto, così ricco, così efficace, fate che entri nella fantasia del poeta; fate che piglino senso tutte le idee, tutti gli affetti, tutti gli elementi, insomma, che lo compongono, ed avrete la *Divina Commedia.* Avrete un'opera in cui l'arte è potentissima e tira a sè l' anima dello spettatore, perchè le commozioni che produce sono non soltanto estetiche, ma delle più gentili e sublimi che ci possan venire dalla storia e dalla vita: il che significa che l'idea, anche prima che divenisse poesia, aveva già un valore tutto proprio.

E io sono giunto a queste conclusioni, dopo aver accennato al modo onde si deve studiare il pregio del contenuto. Quel pregio io non posi in cima, come gli uni fanno, e non lo neglessi del tutto, come gli altri. Nemmeno l'ho giudicato in se stesso, come spetta alle discipline a cui appartiene di sua natura, ma soltanto per l'attinenza immediata che ha con l' arte, per ciò che di poetico chiudeva in sè, e che si congiunse e divenne una medesima cosa con la forma onde lo im-

prontò la fantasia. E a me pare questo il solo studio da farsi sul contenuto, e che così vada risoluta la quistione intorno al conto che deve tenersene. Per tal modo, la critica adempie, se non m'inganno, le due condizioni di rendere intiera ragione delle opere poetiche e di comprenderle tutte nel suo giro; non divide l'arte dalla scienza, a cui talvolta la sommettono coloro che cercano nell'arte grandi scopi morali o civili, e da cui la tengono troppo lontana quegli altri a cui è quasi indifferente che simili scopi ci siano o non ci siano.

VI.

Ho tentato fin qui di mostrare contrario alla ragione non meno che al sentimento il principio estetico del Settembrini, e insufficiente l'altro della critica novella; ed ho nel tempo stesso osato proporre una maniera un po' più larga di intendere l'arte. Potrei dunque far punto qui. Ma debbo aggiungere poche altre parole per cercar la ragione onde le due critiche hanno in Italia una sorte così diversa. Chè quella che pone sopra ogni altro il pregio del concetto, è la più diffusa e regna in quasi tutte le scuole; e l'altra che non cerca nell'arte,

se non il pregio estetico, è di ben pochi, nè, ch'io sappia, è stata finora applicata a lavori di gran lena. Della quale diversità le ragioni mi paion due. L'una è, che le filosofie più accreditate in Italia par che confortino de' loro principii la prima critica. Ditemi la vostra metafisica, e io vi dirò la vostra morale e la vostra teorica dell'arte. Non voglio già affermare che quanti usano quella critica la derivino tutti e rigorosamente da sistemi filosofici: dico solo che così avviene presso alcuni, e così pare ne' più. Il Gioberti conforma le proprie interpretazioni a' suoi concetti metafisici e religiosi. Il Rosmini, che giunge a prescrivere il significato che l'artista dee dare al male sulla terra, viene alla teorica dell' arte dai più alti principii del suo profondo sistema. Il Tommasèo è rosminiano in filosofia.

Anche delle teoriche sull'arte non derivate espressamente da sistemi filosofici, quelle che sottomettono il pregio estetico al valore intimo del concetto, sono state, ch'io sappia, le più ampiamente svolte; e credo inutile di ricordarne alcuna. Di che, naturalmente, l' opinione che quella sia una critica più profonda, più scientifica, più razionale. Insomma, tale critica tiene il campo in Italia perchè, bene o male, espressamente o no, si appoggia alle filosofie presso

noi più comunemente accettate. Che se queste filosofie cominciano già a tramontare dinanzi ad altre, che oggi sorgono insegnate da valenti professori e più gradite alla generazione novella, è questo un fatto che porterà presto o tardi le sue conseguenze; ma per adesso noi siamo in quello stato ch'è effetto della condizione contraria di cose. La seconda ragione della popolarità di quella critica, credo trovarla nella storia della patria nostra. In un paese dove non è nè libertà, nè indipendenza, e sono ineffabili i patimenti, incessanti gli sforzi per conseguirle, e i maggiori ingegni volgono a quello scopo le proprie forze, in tal paese tutte le discipline non possono talvolta non deviare da'proprii fini, e nessuna teorica potrebbe esserci più fortunata di quella con cui si fa anche dell'arte un mezzo di risorgimento nazionale. E così avvenne presso noi; ed anzi se ne abusò fino a portare nella filosofia, nelle scienze, nelle lettere, in tutto, il *Porro unum est necessarium* della politica, e considerare quasi delitto di lesa nazionalità il tener altro modo. E anche qui credo inutili le citazioni.

L'opposto è poi per l'altra specie d'interpretazione. Io non conosco in Italia un'estetica, una teorica ampiamente svolta, che possa essere o parere la base razionale della critica che

nell'arte non cerca se non l'arte; onde è che tal critica è tenuta da'più come cosa tutto sentimento e incapace di sodisfar la ragione. E circa l'altra causa, ognun vede come le nostre passate condizioni politiche dovessero essere tanto favorevoli al primo sistema, quanto contrarie al secondo che toglie l'arte a' servigi di qualsivoglia idea e la rende arbitra di se medesima.

Ma con la libertà nazionale comincerà anche per la nostra critica un più lieto avvenire. Noi potremo prontamente assimilarci i frutti della coltura straniera, specie gli studi storici e filologici, di cui i nostri letterati sono generalmente profani, e sbandire quelle vuote generalità, e quel soggettivismo ch'è forse il difetto comune degl'interpreti italiani di ogni scuola. La libertà, che ha rimosso tanti ostacoli e ridestato tante forze sopite, ci farà possibile tutto questo. E ci farà parere non più necessario, e, debbo dirlo?, non più liberale il costringere l'arte a parlare un linguaggio non suo, il sommetterla a leggi diverse dalle proprie. Comprenderemo così che anche per la critica è oramai finito il periodo della rivoluzione, che alcuni, tra cui sommo il Settembrini, vorrebbero continuare con maggior lena; comprenderemo anzi che il continuarlo, anche coi fini più generosi, sarebbe un tornare indietro, un rifare inoppor-

tunamente e ingloriosamente quello che già opportunamente e gloriosamente è stato fatto dai padri nostri, e un trasandare insieme con nostro danno e scorno ciò che oggi abbiamo il dovere di far noi medesimi.

SOPRA ALCUNI PRINCIPII DI CRITICA LETTERARIA

DI G. B. VICO.

I.

In questo brevissimo scritto guarderò il nostro grande filosofo da un lato, certamente non ignoto ai dotti, ma che non fu mai, per quanto io sappia, argomento di studi particolari. Già tutti abbiamo ammirato quel suo metodo di confrontare la storia con la poesia, dal quale derivò nuove e mirabili interpretazioni dell'una e dell'altra, e quel suo stesso sentimento poetico onde avvertì il divino in tutte le manifestazioni della vita, e lo espresse con parole aride in apparenza, ma nella loro sostanza calde, immaginose e scultorie. Dirò dunque non tanto di cotesti pregi, che pur sono i maggiori che si possano desiderare in chi giudichi di letteratura e di arte, quanto di certi principii estetici, coi quali egli precorse i più celebrati critici moderni. Li precorse, talvolta ripigliando con maggior consapevolezza e profondità i tentativi

de'nostri sommi padri del Rinascimento; tal altra adoprando speculazioni e indagini tutte sue. Così, tenne il primo modo quando recò ad atto quel congiungimento delle discipline filosofiche e filologiche, che in forma di principio espresse così: « La *Filosofia* contempla la *Ragione*, onde viene la *Scienza del Vero*: la *Filologia* osserva l' *Autorità dell' Umano Arbitrio*, onde viene la *Coscienza del Certo*. Questa Degnità per la seconda parte diffinisce i *Filologi* essere tutti i *Grammatici*, *Istorici*, *Critici*, che son occupati d' intorno alla cognizione delle *Lingue*, e de' *Fatti de' popoli*, così in *casa*, come sono i *costumi* e le *leggi*, come *fuori*, quali sono le *guerre*, le *paci*, l'*alleanze*, i *viaggi*, i *commerzj*. Questa medesima Degnità dimostra, aver *mancato per metà* così i *Filosofi*, che non accertarono le loro *ragioni* con l'*Autorità de' Filologi*, come i *Filologi* che non curarono d'avverare le loro *autorità* con la *Ragion de' Filosofi*: lo che se avessero fatto, sarebbero stati *più utili alle Repubbliche*, e ci avrebbero *prevenuto* nel meditar *questa Scienza* ».[1]

Congiungendo così le une con le altre discipline, il Vico si trasportò col potente pensiero al tempo degli autori antichi, e interrogò

---

[1] *Principii di scienza nuova* (in *Opere di* GIAMBATTISTA VICO, precedute da un discorso di Giulio Michelet sul sistema dell'autore, Napoli, Sibilla, 1834; I, 190).

questi come se gli fossero stati presenti. Il suo affetto per essi non è come l' ammirazione, spesso fredda e non scevra di pregiudizi, de'commentatori e degli altri studiosi; ma piuttosto come l'amore del fratello verso i fratelli, del figliuolo verso il padre: un amore che, non meno del suo maraviglioso acume, lo faceva atto a intendere i più profondi fini e tutto il magistero degli storici e de' poeti. Già di cotesta corrispondenza d'amorosi sensi fra gli studiosi moderni e gli autori antichi avevano dato insigni esempi i padri del nostro Rinascimento, e sopra tutti il Petrarca. Certo non fu questi un filosofo di professione, nè poteva avere la scienza, gli intendimenti e il metodo del Vico; tuttavia ebbe notizia larghissima, e meravigliosa per il suo tempo, della filosofia antica, specie delle dottrine di Cicerone, e, quel ch'è più, meditò assiduamente e scrisse sopra parecchi ardui argomenti della vita e della storia umana. Così, nelle sue opere latine, soprattutto nel *De contemptu mundi* e nelle infinite sue lettere, trovasi una gran ricchezza di pensieri, specialmente di genere morale e di filosofia storica, e un così profondo studio de' fatti della coscienza, da indurci a considerare il Petrarca come il maggior discepolo fra quanti ne abbia avuto in ogni tempo l'inarrivabile S. Agostino. Dall'altra parte, ognun

sa quanta conoscenza egli avesse di tutta la cultura latina, e come fosse stato l'iniziatore di quasi tutte quelle forme d'interpretazione e di critica, che poi furono sempre più perfezionate fino a' nostri giorni.

II.

Un celebrato storico della filosofia, in un suo recente libro sul Lessing, ha voluto dimostrare come questo altissimo ingegno, con una maniera, ch'egli descrive del tutto simile a quella che abbiamo notata ne' due sommi Italiani, rinnovasse la critica degli antichi autori, e, meglio che non si fosse fatto per l'innanzi, riuscisse a interpretarne il più profondo sentimento.[1] E davvero, chi potrebbe negare i grandi effetti che per tal modo conseguì l'autore del discorso sopra i « Limiti della pittura e della poesia? ». Tuttavia, anche in questo proposito, bisogna ricordarci del nostro filosofo. Che le più feconde idee della moderna filosofia della storia si trovino, almeno in germe, nella *Scienza Nuova*, è ammesso oramai da tutti; ma non so se altri abbia espressamente notato come in

[1] Kuno Fischer, *G. E. Lessing als Reformator der deutschen Literatur*, Stuttgart, 1881.

essa possiamo ammirare eziandio i principii e talvolta anche gli esempi della nuova critica letteraria lessinghiana. E veramente nel Vico si congiunsero e andarono sempre insieme la speculazione arditissima e quell'amore tutto italiano e per noi ereditario verso gli antichi scrittori; di maniera che, se in ciò fosse stato continuato da'nostri studiosi, l'Italia avrebbe avuto da un pezzo una critica potente di analisi e insieme ricca di sentimento, e degna in tutto della sua grande letteratura.

Giova poi ricordare il particolar modo che teneva il Vico nello studio de'più colti scrittori latini e italiani. Leggevali tre volte: « la prima (ripeto le sue parole medesime) per comprenderne l'unità de' componimenti, la seconda per vedere gli attacchi e 'l seguito delle cose, la terza più partitamente per raccorne le belle forme del concepire e dello spiegarsi, le quali esso notava su i libri stessi, non portava in luoghi comuni o frasarj: la qual pratica stimava condurre assai, per bene usarle ai bisogni, ove le si ricordava ne'luoghi loro, ch'è l'unica ragione del ben concepire e del bene spiegarsi. »[1] Ci narra ancora egli stesso che, infastidito degli aridi e pedanteschi commenti, prese a leg-

---

[1] *Vita dell'autore* (*Opere*, I, 36).

gere gli autori latini, « schietti di note, con una critica filosofica entrando nel di loro spirito, siccome avevan fatto gli Scrittori Latini del Cinquecento. »[1] In questi e in simili luoghi, così della *Vita* che scrisse di se medesimo, come della *Scienza Nuova*, riconosciamo quella gran mente che in ogni opera d'arte cercava l'idea suprema e l'intima unità tra questa e le forme estetiche (unità che tanti nostri letterati famosi, dal Cinquecento al dì d'oggi, con grave iattura dell'arte e della critica, non compresero mai), e ci sentiamo anche quel cuore petrarchesco che batteva più fortemente che mai al suono della voce dei nostri padri latini.

III.

Più particolarmente precorse il Vico i maggiori critici delle letterature moderne nel cercare le leggi che governano le facoltà del nostro spirito, e la cui notizia ci fa meglio intendere le ragioni e le qualità di ogni opera poetica. A coteste leggi sono continuamente ricorsi nelle loro interpretazioni estetiche e psicologiche il Lessing, il Sainte-Beuve, il Gervinus, il Macaulay ed altri scrittori celebrati: quest'ultimo se-

---

[1] *Opere*, I, 46.

gnatamente ne ha trattato di proposito in uno de' suoi migliori saggi. Volendo farci intendere il gran merito del Milton che compose il *Paradiso perduto* in un tempo di grande cultura, egli dimostra come tali tempi siano tanto favorevoli alle facoltà analitiche e al raziocinio, quanto contrari all'immaginativa.[1] Or codeste verità e quanto altro dice il critico inglese circa la somiglianza ch'è tra' fanciulli e i popoli non culti, dominati gli uni e gli altri dalla fantasia, e perciò capaci di maggiori illusioni, era stato mirabilmente pensato ed esposto dal Vico. Mi basterà ricordare queste due sole sentenze del filosofo napoletano: « La *Fantasia* tanto è più *robusta*, quanto è più *debole il raziocinio* »; « *Il più sublime lavoro della Poesia è, alle cose insensate dare senso e passione:* ed è *proprietà de' fanciulli* di prender cose inanimate tra mani, e, trastullandosi, favellarci, come se fussero quelle per-

---

[1] *Critical and Historical Essays*, Leipzig, 1850, I, 1 sgg. Notisi soprattutto a p. 8 quel luogo, che si confronta anche più particolarmente con alcune sentenze del Vico: « In a rude state of society men are children with a greater variety of ideas. It is therefore in such a state of society that we may expect to find the poetical temperament in its highest perfection. In an enlightened age the will be much intelligence, much science, much philosophy, abundance of just classification and subtle analysis, abundance of wit and eloquence, abundance of verses, and even of good ones; but little poetry. »

sone vive. Questa Degnità filologico-filosofica ne appruova, che gli *uomini del Mondo fanciullo per natura furono sublimi poeti* ».[1]

Se non in tutto, certo fondata in gran parte su cotesti principii è una bella osservazione intorno alla grandezza insuperata dei tre primi scrittori italiani: « Ma quello che è più proprio della sublimità di Dante, egli fu la sorte di nascer grande ingegno nel tempo della spirante barbarie d'Italia, perchè gl'ingegni umani sono a guisa de'terreni, i quali, per lunghi secoli incolti, se finalmente una volta riduconsi alla coltura, danno sul bel principio frutti e nella perfezione e nella grandezza e nella copia maravigliosi; ma stanchi di essere tuttavia più e più coltivati gli danno pochi, sciapiti e piccioli. Che è la cagione, perchè nel finire dei tempi barbari provennero un Dante nella sublime, un Petrarca nella delicata poesia, un Boccaccio nella leggiadra e graziosa prosa, esempli tutti e tre incomparabili, che si debbono in ogni conto seguire, ma non si possono a patto alcuno raggiungere; ma de'tempi nostri coltissimi si lavorano delle belle opere d'ingegno, nelle quali altri possono ergersi in isperanza, non che di raggiungerli, di

---

[1] *Principii di scienza nuova*, degn. XXXVI e XXXVII (*Opere*, I, 197). Cfr. degn. L e LII (*Opere*, I, 201).

avanzarli ».[1] E poichè ho citato tali parole da un *Giudizio sopra a Dante*, mi sia concesso di prenderne quest' altra sentenza che riguarda lo stesso poeta. Volendo combattere l'opinione che Dante abbia nel suo poema raccolto i parlari di tutti i dialetti d'Italia, adduce, oltre una seconda, questa prima ragione, che « doveva pure in quei tempi Firenze avere la maggior parte de' parlari comuni con tutte le altre città dell'Italia, altrimenti l'Italiana favella non sarebbe stata comune anco alla Fiorentina ».[2] Codesta ragione è in fondo uno dei più forti argomenti che il Manzoni abbia adoprati a sostegno della sua tesi nella quistione della lingua italiana: quistione che il Vico, per questo lato, mostra di avere intesa meglio di parecchi altri, non esclusi il Monti e il Perticari, che circa un secolo dopo ne fecero soggetto di particolare studio.

IV.

Svolgendo poi alcune delle Degnità, che ho poco avanti citate, toccò per incidenza dei « *tre lavori*, che deve fare la *Poesia grande*, cioè di ritruovare *Favole sublimi*, confacenti all' *in-*

---

[1] *Giudizio sopra Dante* (*Opere*, II, 176).
[2] *Opere*, II, 175.

tendimento popolaresco, e che *perturbi all' eccesso*, per conseguire il *fine*, ch'ella si ha proposto, d'*insegnar il volgo a virtuosamente operare* ».[1] Qui, come altrove, mostrò qual alta idea egli avesse de' fini e delle qualità essenziali della poesia. Or non sono molto diversi i principii seguiti dai migliori critici moderni, quando hanno voluto distinguere (cosa di somma importanza per la storia e per l'estetica) la poesia veramente ispirata e creatrice dalla poesia di mera arte, per quanto perfetta. Si noti ancora che, ricordando sempre come supremi caratteri della poesia, la sublimità delle favole e la grandezza delle idee, il Vico non lasciò mai di avvertire che l'evidenza, la forza, la certezza, la vita non possono venirle che dal concreto, dal sensibile, dal passionato. Così, in un suo luogo, disse che le « *sentenze Poetiche* sono formate con sensi di *passioni* e d'*affetti*, a differenza delle *sentenze filosofiche*, che si formano della *riflessione* con *raziocinj:* onde *queste* più s'appressano al *Vero*, quanto più s'innalzano agli *Universali*, e *quelle* sono più certe, quanto più s'appropiano ai *particolari* ».[2] E in un altro, parlando delle *sentenze eroiche*, dimostrò che quelle allora conseguivano il sommo grado delle su-

---

[1] *Principii di scienza nuova* (*Opere*, I, 239).
[2] *Principii di scienza nuova* (*Opere*, I, 202).

blimità », quando erano *singolarizzate da chi sentivale.* [1]

Ma non citerò altri esempi; e solo, come a riprova delle mie osservazioni, aggiungo che il Vico esercitò una grande efficacia sulla nostra letteratura e sulla stessa nostra poesia del secolo XVIII; e potrei addurne alquni esempi insigni, non ricordati mai da' nostri critici, se non temessi di sorpassare i limiti che si convengono a una semplice nota. Ricorderò solo che se il Foscolo indicò le dottrine del Vico, da lui seguite ne' *Sepolcri*, non però disse egli medesimo, nè altri, ch'io sappia, si accorse che le sue stesse *Lezioni di eloquenza* sono tutte nutrite di concetti vichiani. E poi, chi studi a fondo i nostri più insigni scrittori del passato secolo, troverà in essi frequenti tracce di quella gran mente che, abbracciando tutta la storia universale, le aveva come spirato un soffio di vita nuova. Nè tali tracce mancano in quegli stessi generi di scritture che poco o nulla tengono dalla filosofia; perchè la *Scienza Nuova*, illustrando tanti monumenti e ridestando tante memorie dell' antica grandezza italiana, aveva dato nuovi impulsi a poeti, a storici e a nobili ingegni di ogni qualità. Assai men dotto del Gravina nella lettera-

---

[1] *Opere*, I, 390.

tura greca, egli lo superava d'immenso intervallo nel cercare le intime leggi dell'arte, ed era ricco di quel poetico sentimento che faceva difetto al critico calabrese. E senza tal sentimento chi mai, per quanto dotto, potrebbe intendere quel divino ch'è l'essenza della poesia? Sarebbe pur bello che qualche nostro colto e fervido ingegno ritornasse allo studio del Vico, e ne chiarisse quelle specie di pregi e di effetti, che io, non sapendo fare di più, ho potuto appena accennare. Un tale studio potrebbe riuscire di molta utilità alla critica e aggiungere qualche nuova e importante pagina alla storia delle nostra letteratura moderna.

E poi esso avrebbe oggi una particolar ragione di opportunità. Perchè, fra tanti dotti discorsi di uomini politici e pubblicisti nostri, i quali ci preparano nuove e grandi riforme di tutte le scuole, gioverebbe che l'umile voce di Giambattista Vico ripetesse qualche cosa in favore di quegli studi classici, ch'egli si dolse di vedere abbandonati nella sua Napoli per la solita funesta efficacia degli esempi francesi, [1] e che considerò sempre come gloria eterna della patria e fonte inesausta di luce per tutta la scienza umana.

---

[1] *Vita* (*Opere*, I, 45, 48).

I PROMESSI SPOSI E IL LAGO DI LECCO.

I.

Chi potrebbe presumere di aver notizia compiuta di quanto sia stato scritto sulle opere del Manzoni e specie su' *Promessi Sposi?* Io no di certo; pure tengo quasi per fermo che nessuno abbia mai ragionato di proposito intorno all'amore e all'arte con cui il grande autore descrisse i luoghi dove immaginò che fossero avvenuti i primi e più ricordati casi del suo romanzo, nè, tanto meno, intorno all'importanza che coteste descrizioni hanno nella nostra letteratura. Così, ardisco di farne qui un piccol cenno, caldo come ancor sono dell'affetto suscitato in me da quei monti e da quel lago.

II.

Anch'io dunque ho voluto ammirare quelle bellezze di natura, che ci si offrono alla vista tra il San Martino, il Resegone, il Magnodeno

e la riva sinistra dell'Adda, e tutte le parti di quel magnifico anfiteatro, che è il territorio di Lecco. In tanta varietà di scene e di vedute, lo spettatore, segnatamente se guardi dall'alto, sentesi dominato quasi nel tempo stesso da varie e tutte profonde impressioni: dal sublime di quelle cime, dalla bellezza di quei tratti del lago, simili in lontananza a tanti pezzi di cielo azzurro, caduti giù fino al fondo tra monti e monti; e da quel non so che di affettuoso e di domestico che spira la vista della oramai famosa costiera, la quale, chiusa ai fianchi dalle montagne e bagnata ai piedi dal lago, accoglie in sè come una numerosa famiglia di terre, paesi e ville, riposanti nel comune seno materno.

Ma in codesto territorio come distinguere con certezza i luoghi onde il Manzoni volle tacere il nome nel suo romanzo? La tradizione volgare li determina con molta probabilità, mettendo ad Acquate il paesello di Renzo e Lucia, a Pomerio il palazzotto di don Rodrigo, e il castello dell'Innominato sul San Girolamo.[1] In

---

[1] *Guida di Lecco, sue valli e suoi laghi, compilata da* GIUSEPPE FUMAGALLI, *con topografia descrittiva del romanzo I Promessi Sposi, e scritti varii di* ANTONIO GHISLANZONI, *del dottor* GIOVANNI POZZI *e di altri autori,* Lecco, Vincenzo Andreotti detto Busall; pp. 87, 117-18. Il Cantù poi (*Sulla storia lombarda del secolo XVII. Ragionamenti di C. C. per*

ogni modo, è di gran diletto a colui che si rechi per la prima volta ad Acquate il veder le vie, le casette e qualche piazzuola, intitolate da'nomi di que' personaggi che il Manzoni immaginò di così piccolo stato, e nel tempo stesso fece con l'arte sua così celebri. Tuttavia negli ultimi tempi si è cercato di mostrare che la tradizione non si accorda sempre con gli accenni del romanzo; e che i luoghi a cui esso allude, son ben altri. Così, il paese degli sposi dovrebb'essere non Acquate, bensì Maggianico; il quale, sulla strada che va dal ponte dell'Adda verso il confine bergamasco, vien dopo Pescarenico;[1] così ancora il villaggio che padre Cristoforo attraversò per andare da don Rodrigo, sarebbe il presente Neguccio, in cima a cui sorgeva o fu immaginato che sorgesse il palazzotto di quel tirannello;[2] e in ultimo, il castello dell'Innominato avremmo a cercarlo in qualche alto poggio della Valle di

---

commento ai Promessi Sposi di Alessandro Manzoni. Edizione riveduta e ampliata, Milano, 1842, p. 73), dicendo come altri l' avesse già preceduto in queste indagini, soggiunge: « La parocchia di don Abondio e la patria dei due promessi sposi vollero metterle ad Acquate.... Il palazzotto di don Rodrigo.... si colloca al Pomerio vicino Laorca.. . Il castello dell' Innominato fu posto a destra del monte Magnodeno ».

[1] *Guida* cit., pp. 106 sgg.

[2] *Guida* cit., pp. 96 sgg.

Erve, « che si stacchi o si congiunga a qualche eccelso dirupo ».[1]

Io mi guarderò bene di entrare in siffatte quistioni che vedo trattate da persone espertissime de' luoghi.[2] Dirò solo che il dubbio intorno

---

[1] *Guida* cit., pp. 118 sgg.

[2] Non so tuttavia rimanermi dallo spendere poche parole sopra un solo punto della questione. Lo stesso sostenitore dell' opinione che il paesello degli sposi fosse Maggianico, prevede la seguente difficoltà (*Guida* cit., p. 109). Dovendo Lucia recarsi con donna Prassede a Milano, Agnese le promette che a suo tempo andrà a prenderla, e soggiunge: « Prendo con me un uomo di proposito, un parente, come sarebbe a dire Alessio di Maggianico: chè, a voler dir proprio, in paese un uomo di proposito non c' è: vengo con lui: già la spesa la facciamo noi.... e intendi ? » (*Promessi Sposi*, cap. XXVI, p. 479). Si può dunque dire: se Agnese l' uomo di proposito doveva cercarlo a Maggianico, perchè nel suo paese un tal uomo non c' era, è chiaro che il suo paese non doveva esser quello. Ma codesta difficoltà non par grave allo scrittore predetto; ed anzi egli crede di poterla rimuovere facilmente. Così, comincia coll' osservare che quella parola di Agnese « sarebbe proprio stata inutile a dirsi dal Manzoni, se non si vedesse l' intenzione in lui di imbrogliare le carte in mano e dar da pensare al povero prossimo »; e che qui non si tratta di altro che di una frase « messa lì per dirci che l' Agnese e la Lucia, non erano niente affatto di Maggianico » (*Guida* cit., p. 109). Or che il Manzoni abbia voluto parlare in modo da non farci intendere qual fosse il paesello degli sposi, e da confondere persino i criteri di colui che avesse già cominciato a intravedere la cosa, può darsi benissimo; ma che l' accorgimento da lui adoperato a ottenere tal effetto sia proprio quello di cui parla il nostro critico, ecco ciò che nessuno vorrebbe credere senz' altro fondamento che cotesta affermazione. E veramente le prove ch' egli ha creduto di allegare mi

ad alcuni punti particolari nulla toglie, per mio giudizio, all'effetto che la forma generale del territorio di Lecco fa sugli spiriti in cui sian

---

sembrano esse stesse affermazioni non pure alquanto arbitrarie, ma che dimostrano insieme uno studio un po' affrettato del testo manzoniano. E di fatti, egli dice seguitando: « Si ricorderà il lettore di un tal Alessio parente di Agnese, che non è mai entrato in scena se non in un istante solo portatovi dalla bocca di Agnese quando si risovvenne di lui? Ebbene quell' Alessio è di Maggianico, e viene nominato come una persona che non è del paese degli sposi ». (E qui cita quel passo del romanzo, che ho già riportato di sopra).

Ma guardate un po' che caso strano! Mentre al critico pareva un fatto di tanto peso nella presente quistione, che Alessio fosse entrato in scena una sola volta e nel modo da lui notato, ecco che poco dopo, quasi per fargli dispetto, ci torna ancora, e in modo ben diverso da quello! E ciò avvenne così: il Manzoni, narrando come una prima lettera di Renzo andasse perduta, soggiunge: « Si cercò un altro latore, si trovò; questa volta la lettera arrivò a chi era diretta. Agnese trottò a Maggianico, se la fece leggere e spiegare da quell' Alessio suo cugino: concertò con lui una risposta che questo mise in carta; si trovò il mezzo di mandarla ad Antonio Rivolta nel luogo del suo domicilio: tutto questo però non così presto come noi lo raccontiamo. Renzo ebbe la risposta, e fece riscrivere. In somma, s' avviò tra le due parti un carteggio nè rapido, nè regolare, ma pure, a balzi e ad intervalli, continuato » (cap. XXVII, p. 490). Or dopo ciò, chi potrebbe dubitare che Alessio non fosse di un altro paese che quello degli sposi? Chi non vede ch' egli viene e torna sulla scena, allo stesso modo che tant' altri personaggi, per compierci il proprio ufficio? Diventa anzi lui stesso un personaggio di una certa importanza, poichè l' opera sua continua ad essere necessaria per un bel pezzo. E poi è ancor da notare ch' egli

sempre vive le immagini suscitate dall' opera manzoniana. E questo per più ragioni. Primamente, alcune parti di esso territorio sono in

---

torna sulla scena, non più « portatovi dalla bocca di Agnese », ma da quella del Manzoni stesso, il quale seguita a fargli onore, chiamandolo ora il « turcimanno » ora il « segretario di Agnese » (cap. XXVII, pp. 491-92). Se ancor queste sono frasi e astuzie del Manzoni, qual' altra delle più certe indicazioni de' « Promessi Sposi », non potrebbe essere interpretata alla stessa maniera?

Soggiunge poi il critico: « Come mai in mezzo a tanti trambusti non sia venuto in mente ad Agnese di ricorrere a questo tal uomo di proposito, e ne discorra soltanto ora, così per incidenza, è quanto può bastare a chiunque per comprendere che l' autore voleva avvertire il futuro suo commentatore di stare in guardia contro il facilissimo pericolo di credere gli sposi di Maggianico » (*Guida* cit., p. cit.). Già, dopo che s' è visto in quali errori di fatto era caduto il critico, non si potrebbe attribuire un gran valore a questo secondo argomento. Pure è bene si osservi, che prima di allora non c' era stata ragione alcuna per cui la povera donna dovesse ricorrere a quel suo cugino. Prima di allora si era sempre aiutata, come era più naturale che si aiutasse, secondo i casi particolari: aveva mandato Renzo dal dottore Azzeccagarbugli, suggerito agli sposi l' idea e la maniera di sorprendere don Abbondio, e pregato di consiglio e di soccorso padre Cristoforo. Ma dopo quel primo e più burrascoso periodo di sua vita, quando dopo una amara divisione ebbe potuto rivedere sua figlia, le cose erano in gran parte mutate: Renzo da un pezzo fuggiasco; padre Cristoforo sbalzato lontano dal suo convento; Lucia sul punto di andare a Milano con la sua protettrice, ed essa, la povera donna, costretta a rimanersene in paese del tutto sola. Ha però una viva speranza che le cose si accomoderanno ben presto; e andrà ella stessa a prendere Lucia. Che giorno sarà quello per lei! Quasi per anticipare tanta felicità a se stessa ed alla povera sua figliuola, si

quell'opera non pure indicate con certezza, ma perspicuamente descritte. Così quella « terricciuola sulla riva sinistra dell' Adda », che si chiama Pescarenico, e quel suo « convento.... situato.... al di fuori, e in faccia all'entrata della terra, con di mezzo la strada che da Lecco conduce a Bergamo »,[1] possiamo dire di vederli qui

mette a descrivere ciò che vorrà fare in quel giorno: i denari sono lì belli e pronti: l'andar lontano non la sgomenta più, perchè, essendo già andata fino a Monza, sa oramai che cosa sia viaggiare: e poi saprà scegliersi anche una buona compagnia, e prenderà suo cugino Alessio di Maggianico. Nulla dunque di più naturale che si ricordi ora per la prima volta di quel suo parente; come nulla di più naturale che alquanto più tardi, ricevuta la prima lettera di Renzo, corra a lui per farsela leggere e spiegare. Se Renzo, che pure al paragone di lei era un letterato, aveva bisogno di un segretario, figuriamoci quella povera donna!

In ultimo, dopo alcuni cenni sul territorio di Maggianico, che, per mio giudizio, non iscemano forza a queste poche osservazioni e che anzi nemmeno le potrebbero riguardare direttamente, il critico soggiunge: « Per conciliare poi quell'Alessio di Maggianico, bisogna conchiudere che mentre tutta l'azione succedeva su questo spazio, la Lucia e l'Agnese si consideravano d' un altro sito, come sarebbe a dire d' una frazione di Maggianico, il quale stesse a quest' ultima, come una volta i così detti Corpi Santi stavano a Milano » (*Guida* cit., p. 113). Lasciando stare la scarsa convenienza di siffatto paragone, chi non vede che sarebbe stato poco naturale che Agnese, se anche essa di Maggianico, si fosse considerata di un altro luogo, sol perchè abitava in una frazione di quello? e che, parlando di suo cugino Alessio, sentisse il bisogno di aggiungere a tal nome anche quello del paese di lui?

[1] *I Promessi Sposi*, cap. IV (3.ª ediz. ill.ª, Milano, Rechiedei, 1875, p. 63).

sensibilmente tali, quali da tanti anni ci erano impressi nella fantasia.

Poi, quanto a' luoghi di cui l' autore non volle, per qualunque ragione, darci indicazioni precise, si può dal suo racconto stesso inferire che debbano essere molto vicini a questo o a quello degli altri luoghi chiaramente descritti; e poichè questi ultimi sono compresi in uno spazio non grande, così, guardando da un punto solo, siamo nel caso di vedere accolta in breve giro quasi tutta la scena manzoniana. Eccomi, ad esempio, sulla riva del lago, presso allo sbocco del Bione, cioè di quel torrente ch' è « a pochi passi da Pescarenico ».[1] Da qui più che mai piacemi di rifare nella fantasia il doloroso viaggio de' poveri sposi fuggitivi che, « con la testa voltata indietro, guardavano i monti e il paese rischiarato dalla luna, e variato qua e là di grand' ombre ». Al loro sguardo « si distinguevano i villaggi, le case, le capanne »; e « il palazzotto di don Rodrigo con la sua torre piatta, elevato sopra le casucce ammucchiate alla falda del promontorio, pareva un feroce che, ritto nelle tenebre, in mezzo a una compagnia d'addormentati, vegliasse, meditando un delitto ».[2] (Stupenda immagine, che

[1] *Op. cit.*, cap. VIII, p. 155.
[2] *Op. cit.*, ivi, p. 157.

ricorda quella terribilissima dello Shakespeare: Macbeth uccide il sonno!).

Quanta parte dunque della scena manzoniana abbiamo da qui presente e chiara allo sguardo! Quanti di que' personaggi vediamo muovere in quel non troppo ampio giro! Vediamo e don Abbondio, che torna bel bello dalla passeggiata verso casa;[1] e Renzo che va a Lecco, ruminando il discorso da fare al dottor Azzeccagarbugli;[2] e il padre Cristoforo che, mosso dall'ardente sua carità, esce dal convento di Pescarenico per salire alla casetta di Lucia;[3] e gli sposi che zitti zitti nelle tenebre vanno dal curato,[4] e, fallita l'impresa, ancor zitti zitti, muovono verso la riva del lago per rifugiarsi in terra più sicura:[5] vediamo persino i personaggi minori di quella mirabil rappresentazione che, per qualità e quantità di perfette creature fantastiche, non ha l'eguale negli ultimi secoli della nostra letteratura. Ma la precipua ragione onde l'incertezza di alcuni luoghi non toglie nulla al grande effetto che fa su noi la vista del territorio di Lecco, è che il Manzoni non volle già

---

[1] *Op. cit.*, cap. I, p. 11.
[2] *Op. cit.*, cap. III, p. 50.
[3] *Op. cit.*, cap. IV, p. 63.
[4] *Op. cit.*, cap. VII, p. 133.
[5] *Op. cit.*, cap. VIII, p. 156.

ritrar questo in tutt' i suoi punti e aspetti particolari, bensì nelle linee generali, in ciò che meglio ne determinasse i confini e la figura, e soprattutto in quelle qualità che potessero avere più stretta corrispondenza col dramma, a cui egli l'aveva scelto come scena.

III.

Questo egli volle, e questo conseguì appieno. Ho talvolta udito dire che quella descrizione non è delle cose più belle del suo racconto; e anzi in un libro che ho testè citato, e i cui autori meglio che altri conoscono il paese, si sostiene che i panorami non si possono ritrarre per virtù di parole, e che il Manzoni non riuscì in quella descrizione e non ottenne l'intento neanche con l'addio ai monti; il quale ci commuove fortemente sol perchè in esso « sta la sintesi di tutti quei dolori che lo determinarono ».[1] Ma qui, con tutto il rispetto dovuto a codesti egregi autori, noterò che, trattandosi di cose del Manzoni, era meglio se ne ragionasse con minor disinvoltura. Dall'un canto si poteva supporre che le difficoltà del descrivere, intese oramai da tutti, specie dopo il Les-

[1] *Guida* cit., p. 50.

sing, dovessero essere un po' note anche all'autore de' « Promessi Sposi »; e dall' altro bisognava cercare se le sue descrizioni le avesse fatte per gareggiare in qualsivoglia modo con la pittura (nel che, per l'appunto, consisterebbe l'errore del poeta), o se non piuttosto per produrre que' maggiori effetti a cui aspira l' arte della parola, e che questa può conseguire benissimo, anche quando, nella misura e co' modi suoi propri, ritragga gli aspetti del mondo esterno.

Or mi pare evidente che il Manzoni abbia adoperata la descrizione, non già per far visibili alla mente le cose quali sono nella loro realtà, ma piuttosto per derivarne nuovo pregio a quella rappresentazione di fatti umani, ch'era il suo più alto intento. E ciò fece con quella profonda consapevolezza di fini e di mezzi, di cui diede chiare prove in ogni altro suo lavoro, e con quel raziocinio che in lui non fu meno maraviglioso delle facoltà poetiche. E veramente, da ogni particolare di quella descrizione e da tutto ciò che seguita nel romanzo s' intende com' egli volesse destare in noi l' immagine di un dolce e riposato ostello, i cui abitatori sarebbero stati felicissimi, se non li avesse contristati la violenza de'signorotti paesani e degli Spagnuoli.

La qual doppia tirannia egli pensava che ci dovesse parer tanto più dura e crudele, quanto più fossimo in grado di ammirare le bellezze e quel non so che di pacifico e di domestico che il territorio di Lecco ebbe da natura. Se cominciando accenna al magnifico e al selvaggio degli spettacoli più o meno lontani, si restringe subito dopo a descrivere i luoghi che saranno la vera e propria scena del suo dramma, e specialmente quelle loro qualità che dovranno conferire alla chiarezza ed efficacia del dramma stesso. Così, la costiera che, com'è detto in sul principio del romanzo, « scende appoggiata a due monti contigui », è per il nostro autore un nido di pace tranquilla e senza alcun affanno. Com'era dolce l'esser quivi nati e cresciuti, e il viverci in mezzo alle persone più caramente dilette; come dunque amaro il vedercisi oppressi, e, ancor peggio, l'esserne violentemente staccati dalla nequizia umana! E come que'monti dovevano far battere il cuore di chi li rivedesse dopo un crudele distacco! A Lucia, mentre la portavano al castello dell'Innominato, erano apparsi come visione divina e forse come segno di speranza. « Mia madre! mia madre, per carità mia madre! Forse non è lontana di qui...: ho veduto i miei monti! ».[1] Così pregava l'infelicis-

[1] *I Promessi Sposi*, cap. XXI, p. 383.

sima, inginocchiata davanti al suo tiranno; e ricordando i suoi monti, significava nella miseria presente tutta la felicità passata. Renzo poi, tornandosene a casa dopo tante sventure tutto lieto, giunto alla riva dell'Adda, vide al lume del crepuscolo il paese d'intorno. « C'era dentro il suo » (dice il Manzoni); « e quel che sentì, a quella vista, non si saprebbe spiegare. Altro non vi so dire, se non che que'monti, quel Resegone vicino, il territorio di Lecco, era diventato tutto come roba sua ».[1]

Non pure dunque co'casi infelici de'poveri sposi, ma ancor con la descrizione che dà principio al romanzo, è strettamente collegato il famoso addio. Questo e quella fanno come una cosa sola. È lo stesso nido, veduto prima nella sua conformazione, nelle sue bellezze naturali, e poi come scolpito nel cuore de'suoi innocenti e sventurati abitatori. Col descriverlo, si preparava l'ineffabile impressione che indi a poco ci dovea venire da quel saluto, il quale esprime un amore a cui la sventura dava nuovo alimento e più chiara consapevolezza. Senza quella preparazione non si sarebbe conseguito un tanto effetto, perchè non avremmo avuto innanzi l'immagine concreta di una cosa tanto bella e dolce,

---

[1] *Op. cit.*, cap. XXXVII, p. 687.

qual è quella costiera chiusa fra due monti; ma così preparati, ci pare di averne gustate anche noi le dolcezze e quasi di esserne stati sbalzati lontano anche noi co'poveri sposi.

Meglio assai de'citati autori ragionerebbe chi, pur ammirando la facoltà descrittiva del Manzoni e gli alti effetti di cui fu feconda nel suo romanzo, giudicasse tuttavia che a questo non abbia molto giovato il cominciare appunto dalla descrizione. La qual forma, per quanto egregiamente trattata, non ha mai la virtù e l'attrattiva che sono proprie della narrazione e della dipintura di fatti umani; e fra tutte le altre forme estetiche, adoperate in un lavoro d'arte, è pur quella che men facilmente possa fin dal principio dilettare e conquistare appieno l'animo de'lettori. Quest'osservazione, che mi pare giusta, l'ho sentita fare a quel finissimo conoscitore della lingua e dell'arte manzoniana, ch'è il mio amico Francesco d'Ovidio, il quale spero mi perdonerà, se, ripetendola, l'ho privata della evidenza e del garbo ch'egli sa dare a tutte le cose sue.

Tornando a quel sentimento di pace e di dolcezza, che infonde negli animi la vista della bella costiera, dico che tale effetto ho avvertito in me più forte che mai quando la contemplavo dal Caleotto: palazzo appartenuto per lungo

tempo ai Manzoni, e poi nel 1818 venduto (chi sa con che cuore!) dal nostro poetà che ci aveva passata gran parte di quel suo tempo giovanile, così fecondo per lui d'ispirazioni immortali.[1] Era quell' ora che, col morir del giorno, ci pare che muoia anche qualche cosa di noi medesimi, e il nostro spirito è più che mai disposto a rappresentarsi congiunti il presente e il passato, le cose visibili e le invisibili. E quivi, alla vista de'luoghi circostanti, io pensavo come un tempo li avessero contemplati ben altri occhi che i miei: gli occhi, intendo, dello scrittor sovrano, che di là da quelli potevan vedere cose più belle ancora e non viste dal rimanente degli uomini. Così, mentre guardavo e riguardavo le montagne, dove in quel momento, proprio come una volta le descrisse il poeta, « la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e ineguali pezze di porpora »,[2] nel mio pensiero si ridestavano tutte le mirabili cose create dal poeta stesso, fra cui quella Ermengarda che muore rendendo immagine del purpureo tramonto, augurio di giorni più sereni.

---

[1] *I primi anni di Alessandro Manzoni; Spigolature di* ANTONIO STOPPANI, Milano, 1874, p. 98.

[2] *I Promessi Sposi,* cap. I, p. 12.

IV.

Ma oramai è tempo che, come promisi da principio, io ragioni un poco della importanza che le dipinture del mondo esterno, fatte dal Manzoni, hanno nella storia della nostra poesia. A esprimere meglio il mio pensiero, comincerò dal ricordare che uno de' fatti più notabili nelle letterature moderne è per l'appunto il gran pregio che, specie dalla metà del passato secolo a' nostri giorni, ci hanno le descrizioni della natura. Per parecchie cagioni, alcune particolari, altre comuni a tutti loro, i più insigni ingegni poetici del tempo predetto ebbero un amor singolare a codesta forma di arte, la quale divenne perciò più varia, più ricca e più vivace che non fosse stata mai per lo innanzi. Certo, essa era una forma antica quanto tutta l'arte stessa; ma parve quasi nuova, poichè lo spirito umano v'impresse allora un'assai maggior orma di sè, che non avesse fatto nei secoli anteriori. Ne seguirono eccellenti effetti, tra cui questi: una partecipazione sempre più larga delle dipinture del mondo esterno a quelle de' fatti umani, e una più felice interpretazione della parentela dello spirito con la natura.

Non mancarono senza dubbio gli effetti men buoni, e ne ricorderò due che, secondo i vari autori, si vedono or congiunti e or divisi, ora più e ora men gravi. L'uno è quell'eccesso di particolari, che spesso, anzi che accrescere, toglie efficacia alla dipintura. L'altro quel soggettivismo a cui non di rado pervennero i più audaci e incontentabili dipintori; perchè, sempre più bramosi del nuovo e del profondo, finirono talvolta col sostituire alle cose reali, che intendevano rappresentare, i sogni e i vaneggiamenti del proprio spirito. Insomma, codesta più ampia e più profonda forma descrittiva, codesta nuova maniera di ritrarre gli aspetti della natura, nonostante qualche ardimento poco fortunato e qualche sconfitta, ebbe pure i suoi trionfi; e tutti oggi riconoscono come per essa le letterature moderne siano state arricchite di nuovi e incomparabili pregi.

Or fra i più insigni dipintori della natura non temiamo di annoverare il Manzoni, quantunque anche in ciò egli abbia voluto esser più parco di tutti gli altri. Ne' suoi componimenti in verso non ha ampie dipinture di tal sorta, oltre a quella, eccellente, delle Chiuse nell'*Adelchi;* ma e questa e le non poche sue immagini tratte dal mondo esterno, mirabili di verità e freschezza, non basterebbero a farlo annoverare fra quei

sommi, se non ci fosse il suo gran romanzo. Nè sappiamo che tentasse mai un qualsivoglia lavoro poetico col precipuo fine di cantare il suo lago e i suoi monti, un lavoro più o men simile a quelli onde parecchi moderni vollero ritrarre le bellezze della natura, in mezzo alle quali erano nati, o da cui avevano avute ispirazioni ed eccitamenti ad opere egregie. E si noti che la prima metà di sua vita, in cui pur fece tutte le grandi cose che ci ha lasciate, corrisponde proprio a quel tempo che fu più fecondo in produzioni poetiche di tal sorta: tra cui primeggiano quelle del Goethe, così pregne di pensiero moderno e insieme belle di semplicità greca, del Wordsworth, sommo fra quanti in Inghilterra e altrove descrissero i laghi, e del Byron, che parve nato principalmente a ritrarre l'incanto del mare.

Perchè poi il Manzoni, dotato di così rare facoltà pittoriche e di tanto amore alle montagne native, sorgenti dalle acque, quanto ne dimostrò nell'*addio*, non le abbia mai ritratte nel suo verso, è questo uno di que' numerosi fatti appartenenti alla vita e all'arte degli scrittori, che i critici non tentano mai di spiegare, senza riuscire a conclusioni più o meno arbitrarie; e che dunque sarebbe meglio si accettassero quali sono, senza cercare più oltre. Così a me basterà notare

che, fra quanti autori abbiamo avuto in Italia dalla metà del passato secolo a quella del secol nostro (tempo in cui maggiormente fiorì la forma descrittiva), nessuno come il Manzoni ebbe tutte quelle doti d'ingegno e di animo, le quali ci rendono più particolarmente atti a sentire e ritrarre nella parola il bello e il dolce che la vista dei monti e de' laghi spira ne' cuori ben disposti: e ce ne porse prova solenne col suo celebratissimo romanzo.

Uno de' più notevoli effetti di quel romanzo fu questo, che i monti e il lago di Lecco divenner non meno celebri de' luoghi descritti nelle opere più insigni dell' arte moderna, fra cui ricorderò la *Nuova Eloisa*, il *Werther* e il *Guglielmo Tell*, non pure perchè queste sono famose fra tutte le altre, ma ancor per una ragione particolare; ed è, ch'esse descrivono campagne, monti e laghi che ho veduti io stesso. Il visitare i luoghi di cui, per virtù di un'opera d'arte, ci eravamo già fatto una dipintura fantastica, più o meno simile al vero, il vederli nella realtà, e nel tempo stesso il figurarseli come popolati da creature ideali, non meno vive di quanto altro colà ha vita e moto, e il pensar quivi frattanto a cotesto mirabile congiungimento dell'arte con la natura, è uno de' più alti e nobili diletti che si possano avere

al mondo. Con tal diletto si consegue anche una più compiuta intelligenza dell' opera d'arte; poichè, se a intender questa in tutti i suoi elementi intrinseci ed estrinseci, occorre che abbiamo esatta notizia di tutte le cose che esercitarono maggior efficacia sullo spirito dell' autore, non possiamo non annoverar tra quelle i luoghi ch'egli abbia scelti a teatro dell' azione immaginata, specie quando essi siano stati nel tempo stesso uno de' suoi più forti amori. Quanti segreti del poeta e della sua arte codesta conoscenza ci aiuta ad intendere! E quanto ci giova osservare fino a qual punto e in quale particolar maniera egli, idealizzando la natura, l'abbia segnata della sua interna stampa!

V.

Tornando a quelle così celebrate opere dell'arte straniera moderna, vorrei compararle largamente, ne' loro pregi descrittivi, ai *Promessi Sposi:* se non che, dovendomi conformare alla natura del presente scritto, mi contenterò di poche osservazioni. Dirò dunque che, se per la sua qualità di opera in prosa, e quindi per la forma estrinseca delle sue dipinture, il romanzo italiano si avvicina più alla *Nuova Eloisa*

e al *Werther* che al *Guglielmo Tell*, esso ha tuttavia maggior somiglianza con questo dramma che con le altre due predette opere, per ciò che riguarda la rappresentazione di fatti umani sopra le più belle scene della natura. Chè nel romanzo francese e nel tedesco, il quale n'è come un figlio, benchè, per più rispetti, maggiore del padre, i protagonisti sono i loro autori medesimi, e la copia de' pensieri eccede quella de' fatti; laddove il dramma dello Schiller e il romanzo italiano hanno protagonisti diversissimi dagli autori ed un' azione larga, piena e prevalente di molto a tutti gli altri loro elementi estetici.

E veramente, percorrendo i luoghi descritti nella *Nuova Eloisa*, Vevey, le rive del lago Lemano, Meillerie e i monti del Vallese, facevo come uno sforzo per ricordarmi della storia in essa narrata; ma spontanee invece mi si destavano alla mente le parti più soggettive dell'opera stessa, le nuove e profonde interpretazioni delle voci della natura, le dipinture de' luoghi ameni e ancor più quelle de' selvaggi e orridi, che sono una delle maggiori novità dell'arte moderna, e soprattutto quelle idee arditissime che diedero nuovi impulsi al pensiero e alla coltura de'tempi nostri. Ma una visione vera e propria del dramma che il romanziere immaginò come compiuto in que'luoghi, non si desta in noi. Giulia e gli altri

personaggi appariscono e spariscono dinanzi a noi come ombre vane: il solo Saint-Preux rimane saldo e torreggia su quelle scene; ma egli non è altri che il Rousseau medesimo. Si direbbe che, dopo lui, le persone più vere, più eloquenti del dramma siano quelle montagne e quelle acque ch'egli dipinse incomparabilmente, e che a lui suggerirono tanti pensieri nuovi e stupendi.

Impressioni certo diverse, ma della stessa natura, sono quelle ch'ebbi nelle campagne di Wetzlar. Ecco qui la valle con la piccola fontana che s'intitola ancora dal nome di Werther; ed ecco, più in là, il villaggio di Garbenheim, con quella piazzetta che era il luogo prediletto del giovine innamorato. Ma qui, per quanto viva ci possa tornare alla mente tutta quella storia di amore e morte, pur finisce sempre col rimaner solo nella nostra fatasia il personaggio di Werther; e ci rimane non tanto come protagonista del pietoso dramma, quanto come una gentil creatura, la quale, dominata da quel sentimentalismo ch'era la malattia de' più egregi spiriti del suo tempo, interroga i monti, le valli e i poggi intorno a' problemi della vita umana e del mondo. E monti e valli e poggi ci sembrano ora gli amici superstiti, a cui l'infelice giovane avesse confidati tutti i suoi segreti affanni.

Ma quella visione di un dramma fantastico, che il nostro spirito ha scarsa e fuggitiva ne' luoghi testè accennati, l' ha invece piena e salda sulle rive del lago de' Quattro Cantoni e di quello di Lecco. Stando sulle une, la nostra immaginazione si ripopola di tutti i personaggi del *Guglielmo Tell;* sulle altre, più viva che mai si rifà dentro noi tutta le prima parte de' *Promessi Sposi.* Per la natura de' due componimenti, e ancor più per le intenzioni e le facoltà proprie de' loro autori, mirabile è l' obbiettività di quanto in essi fu descritto; e codesta obbiettività, tenendo noi fissi gli occhi a que' luoghi, diventa ancor più chiara e più vivace. Certo, in alcuni personaggi delle due opere si sentono spesso battere i cuori da' quali essi ebbero nascimento: il cuore di colui che, ritraendo le alpestri bellezze elvetiche, cantava insieme le idee che più sublimano l' umana natura, e quello di chi aveva passato la miglior parte di sua vita a piè della bella costiera che scende appoggiata a due monti contigui; pur nondimeno que' cuori non hanno, in esse opere, personaggi che li rappresentino in tutto, cioè che siano in fondo i poeti stessi. Qui, anzi, l' immagine personale de' due autori ci sfugge, e sola ci sta ferma alla vista quella grande rappresentazione di oppressi e di oppressori, che si fa nel dramma dell' uno e nel romanzo

dell'altro. Le quali due opere, oltre che nelle cose anzidette, si confrontano talvolta anche nella particolar maniera di ritrarre le condizioni civili e le afflitte fortune di un popolo intero. E mi basti ricordare che se il dramma tedesco, in cui muovesi tanta gente accorata dalla mala signoria, si apre con la persecuzione di un uomo offeso dal tiranno nel suo onor coniugale, il romanzo italiano, che comincia da una violenza non molto dissimile, fa sentire in ogni sua parte la gran miseria del popolo nostro, oppresso da una duplice tirannia.

VI.

Sono dunque legate anche da cotesta parentela le due grandi opere, l'una delle quali diede celebrità al lago dei Quattro Cantoni, l'altra a quello di Lecco. I luoghi però che sono teatro all'azione immaginata, mi sembrano dipinti men perfettamente nella prima che nella seconda; poichè lo Schiller non gli aveva mai visti con gli occhi propri, laddove il Manzoni ci era nato e cresciuto. Ma in tutte e due maravigliosa è l'arte che, descrivendo le scene della natura, le mette in relazione con la storia e con la finzione poetica, e ci fa intendere la loro segreta efficacia

su i fatti umani. Si direbbe però che, dove nell'opera italiana i monti hanno più importanza del lago ed è anche maggiore l'affetto per gli uni che per l'altro, nella tedesca cotesta differenza non c'è; se pure, quanto a importanza drammatica, non prevale il lago, con le cui tempeste l'azione comincia, e con cui si collega di nuovo quando volge alla catastrofe. E dopo ciò, mi sia permesso di accennare ad un'altra particolar somiglianza d'impressioni, che credo debba avvertire ogni ammiratore dello Schiller e del Manzoni, specialmente se, a breve intervallo di tempo, passi, come feci io, dall'uno all'altro lago. Nè temo che altri voglia negare ogni valore a simili osservazioni. Forse che, ammirando e studiando il bello nella natura e nell'arte, possiamo prescindere sempre e in tutto dalle impressioni personali? E potremmo, senza tener conto di esse, intenderne anche quelle parti che si riferiscono al sentimento?

Colui dunque che, volendo percorrere il lago de' Quattro Cantoni, parta col piroscafo da Lucerna, ammirerà via via quella figura di croce, ch'esso, aprendosi in nuovi laghi, assume nella sua parte occidentale, e que' singolari spettacoli che fanno a destra le montagne nereggianti di Pilato e a sinistra la sterminata e verde pendice del Rigi, che par sorta allora allora dalle acque,

e tutto quell'andamento delle rive così vario, capriccioso e fantastico, che forse l'eguale non si vede in verun altro lago d'Europa. Se poi, giunto all'estrema parte orientale, egli continui il suo viaggio per il ramo che volge a mezzogiorno, detto il lago di Uri, avrà allora impressioni nuove e più forti di quante ne abbia avute fino a quel momento. Perchè, con gli spettacoli di natura, che qui tengono ancor più del magnifico e del sublime, si congiungono i gloriosi ricordi della storia, della leggenda e della poesia. E veramente, dall'un capo all'altro di quel ramo, da Brunnen a Flüelen, il lago, più che nelle altre sue parti, è stretto, chiuso e ombreggiato da catene non interrotte di montagne altissime, le cui cime paion piramidi, campanili e castelli inalzati al cielo da gente di natura superiore alla nostra. Poi subito, a destra, il Mythenstein, che, con la iscrizione scolpita al fianco, ricorda il nome del gran cantore di tre cose così belle, quali sono quelle acque, que' monti e la libertà riacquistata da' loro forti abitatori; poco più in là, alla stessa mano, il Rütli, dove i congiurati de' Tre Cantoni, convenendo di notte, strinsero il famoso patto; e in ultimo, a sinistra, quel punto della riva su cui il Tell, saltando dalla barca, si sottrasse alla vendetta dell'oppressore.

Nello stesso modo, colui che si parta da Como, attraversando il lago, sentesi per un pezzo dominato da simili bellezze di natura, segnatamente là dove, oltrepassata quella specie di penisoletta che fa Campo, ha di fronte Bellaggio che, tutto scintillante di ville lungo le rive e tutto selvoso sulla cima, par che domini, pompeggiandosi, le tre parti del lago. Ma se da qui il viaggiatore voglia continuare per quella di coteste parti, che s'intitola da Lecco, nota subito una gran somiglianza fra tale passaggio e quello, che abbia fatto prima, dal lago de' Quattro Cantoni al lago di Uri che volge a mezzogiorno, proprio come il famoso ramo de' *Promessi Sposi*. È vero che da qui in poi egli vede scemare, anzi che crescere, la bellezza degli spettacoli alpestri; pure, avvicinandosi a quel punto dove il lago « vien, quasi a un tratto, a restringersi e a prender corso e figura di fiume »,[1] avverte in sè i medesimi effetti avuti nel lago di Uri. Chè ancor qui natura e arte gli danzano insieme davanti agli occhi. Come colà i ricordi dello Schiller, così qui i ricordi del Manzoni diventan per lui un popolo di persone vive, siffattamente interposte fra lo spirito e la natura, che non sa-

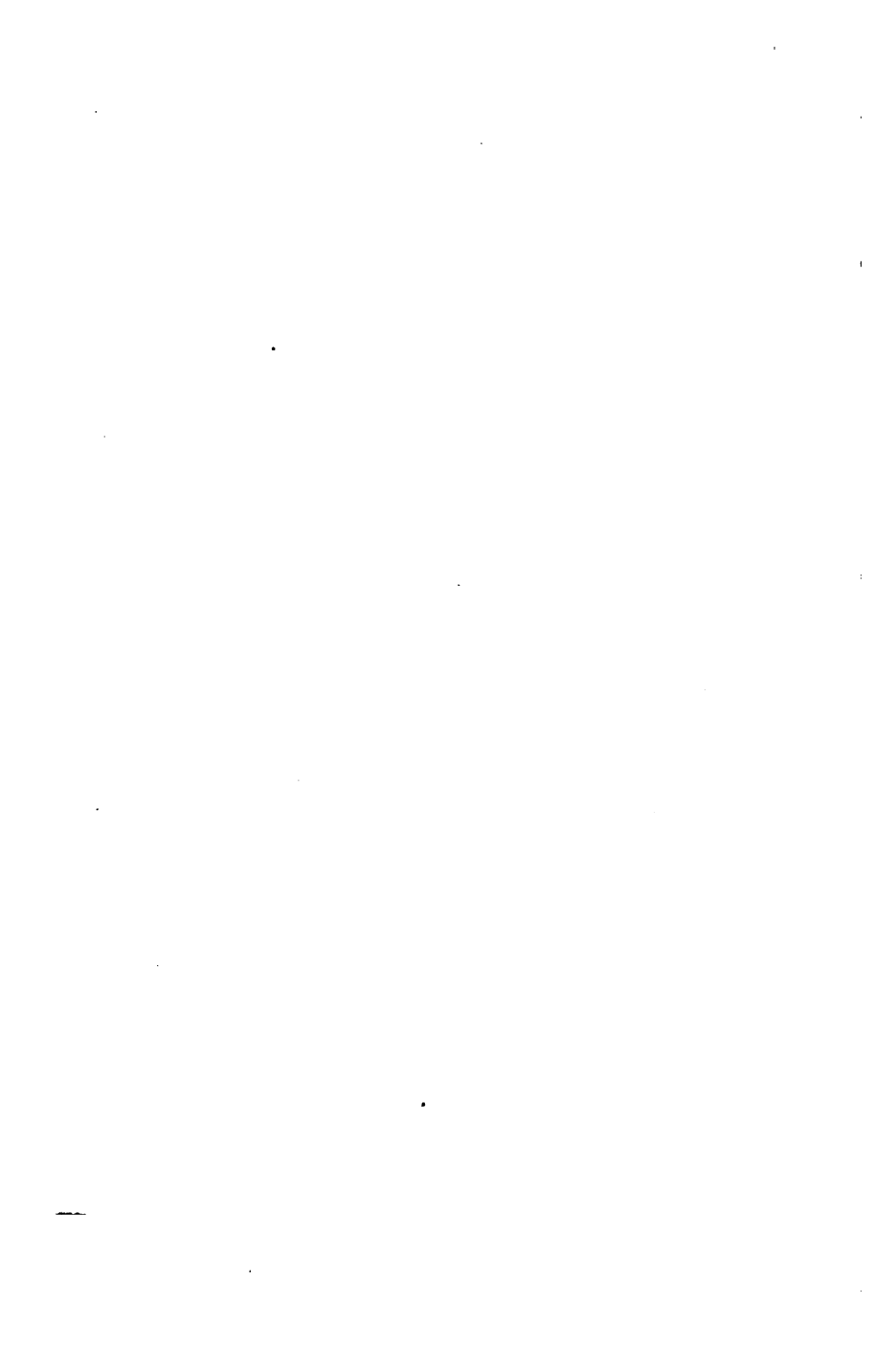
[1] *I Promessi Sposi*, cap. I, p. 9.

rebbe più possibile ammirar questa, altrimenti che attraverso quelle.

VII.

Or chi saprebbe dire qual altro poeta italiano moderno abbia mai conseguito un tanto effetto? Chi trovarne un esempio in tutte le più belle descrizioni che abbiamo avute dal secolo decimosesto in qua, comprese quelle splendidissime del Monti? Nessuna ce n'è, per mio giudizio, che rifletta con tutta verità e imprima degli affetti più intimi uno de' tanti meravigliosi paesaggi o spettacoli di natura, ond'è sì ricca e, direi, onde si compone tutta questa Italia nostra. Nessuna che significhi un vero e potente amore per essi, un invitto bisogno di vivere in mezzo ai loro silenzi, alle loro dolcezze; nè, tanto meno, che faccia parte di una gran concezione poetica, in cui si muova un popolo di creature umane artisticamente perfette. Or tali qualità sono tutte nelle dipinture del Manzoni. Egli, o solo, o senza paragone meglio di tutti gli altri nostri moderni, riuscì a ritrarre congiunti insieme i moti del cuore umano e i più vaghi aspetti della natura; e così rese

anche immortali nell'arte monti e laghi che, pur nella terra della poesia, non avevano avuto da secoli il loro poeta. Per lui dunque, o almeno per lui principalmente, la nostra letteratura può gareggiare, anche per questo lato, con le altre più illustri letterature moderne.

LA FOLLIA DI ORLANDO.

I.

Anche la nostra letteratura ha una rappresentazione di una grande follia, che per più rispetti va annoverata fra quante altre eccellenti rappresentazioni di follie eroiche si possano trovare nella storia della poesia antica e moderna. Essa fu compiuta in quel tempo felice che il pensiero italiano, ricco già de' tesori della cultura classica, padroneggiava i campi della scienza e dell'arte, e tutto segnava della propria stampa. Ma tra' le materie in cui più felicemente ritrasse se stesso, sono da ricordare le favole e leggende cavalleresche d'ogni sorta, le quali furono rivestite di tanta nuova luce e bellezza, da costituire una specie di soggiorno incantato, a cui da secoli continua a volgersi la mente umana per ricrearvisi e sentire come un soffio di nuova giovinezza. E persino quando la prosa della vita pareva che aduggiasse ogni

idealità e ogni rigoglio di fantasia, abbiamo detto col poeta:

> O torri, o celle,
> O donne, o cavalieri,
> O giardini, o palagi! a voi pensando,
> In mille vane amenità si perde
> La mente mia!

Or appunto in quel mondo ariosteo, fra quelle visioni e rappresentazioni che, quasi come le donne e i cavalieri stessi, appariscono e spariscono con assidua vicenda, notevolissima è la follia di Orlando. Noi ne attendiamo ansiosamente la dipintura fin dai primi cenni della protasi; nè poi, dacchè ci si è dispiegata allo sguardo in tutta la sua magnificenza, cessiamo un solo istante di rammentarcene. Per ogni dove ci pare di vederne una traccia, un ricordo: tanto essa signoreggia e informa e illumina di sè tutto quell'incomparabile mondo fantastico.

II.

Studiando cotesta rappresentazione non si hanno a fare molte ricerche intorno a quegli esempi e a quelle fonti, più o meno dirette, che valgono a illustrare la genesi e talvolta le stesse qualità più intrinseche di un'opera d'arte. Qui

il poeta derivò da se medesimo la precipua sostanza della sua concezione e le immagini onde le diede vita e movimento. Pur nondimeno è bene tener conto anche di quei fatti anteriori, che, per quanto scarsi e di poco pregio, potrebbero avere avuto in lui una qualsivoglia efficacia. Il nostro maggior conoscitore di letteratura cavalleresca nota che la genesi dell' impazzamento di Orlando è doppia. Secondo lui, ci furono simultanei e cooperanti un processo d'evoluzione ed uno d'imitazione.[1] Per ciò che riguarda il primo, « l'idea dell'impazzimento si presentava spontanea dopo quella dell' innamoramento », e « l'Orlando di Lodovico vien dunque ad essere in un certo senso un'evoluzione di quello del Conte di Scandiano ».[2] Quanto al processo d'imitazione, vanno ricordati parecchi esempi: del *Bon Chevalier Sans Paour*, divenuto matto per fame; di Lancilotto, che perdette il cervello non meno di quattro volte, e la quarta per causa di amore; di Yvain e di Mathan li Brun, impazziti, l'uno perchè, non avendo attenuto una promessa, la sposa lo respinge da sè; l'altro per essergli stata tolta violentemente la sua donna. Tali esempi, quelli almeno cono-

[1] RAJNA, *Le fonti dell' Orlando Furioso*, Firenze, G. C. Sansoni, 1876, p. 342.

[2] Ivi, p. 50.

sciuti dall'Ariosto, non possono aver avuto su lui che un' efficacia indiretta e indeterminata.[1] Ma ce n'è un altro che può davvero esser considerato come fonte: quello di Tristano, il quale, credendosi, benchè a torto, tradito da Isotta, perde il senno. Su cotesta pazzia venne l'Ariosto immaginando quella del suo Conte; e se non ebbe in essa un vero e proprio modello, ben vi trovò il suo punto di partenza e gli elementi primi della sua concezione.[2] Oltre a cotesti esempi, lo stesso autore ne cita altri che si riferiscono a certi luoghi particolari dell'episodio ariostesco,[3] ma che per la natura del mio lavoro, non occorre che io ricordi.

Credo però dover aggiungere una sola cosa, ed è, che se il Rajna se ne fosse rammentato, forse non avrebbe creduto indegno di menzione nel presente proposito un luogo del Pulci: quello cioè dove il poeta, dopo aver detto come Orlando si sdegnasse con Carlo Magno, credulo sempre alle calunnie di Gano, soggiunge:

E dipartissi di Parigi solo,
E scoppia, e 'mpazza di sdegno e di duolo.
  Ad Ermellina moglie del Danese
Tolse Cortana, e poi tolse Rondello,

---

[1] RAJNA, *Op. cit.*, pp. 343-5.
[2] Ivi, pp. 345-9.
[3] Ivi, pp. 350 e sgg.

E 'n verso Brava il suo cammin poi prese.
Alda la bella come vidde quello,
Per abbracciarlo le braccia distese.
Orlando, che smarrito avea il cervello,
Com' ella disse: Ben venga il mio Orlando,
Gli volle in sulla testa dar col brando.
    Come colui che la furia consiglia,
E' gli pareva a Gan dar veramente.[1]

Certo che qui non si tratta di una vera follia: nondimeno c'è tale un'aberrazione di mente, che Orlando vede il traditore Gano nella sua stessa diletta moglie, e alza il brando per ferirla.

Le parole usate dal poeta « impazza di sdegno e di duolo, » « smarrito avea il cervello, » « come colui che la furia consiglia », che pur si usano a significare qualunque forte commozione di animo, qui, per la natura del fatto notato, significano uno smarrimento di senno, benchè transitorio. Il citato luogo del Pulci non è una fonte, nè un esempio che abbia dovuto fare un grande effetto sull' autore del *Furioso;* ma dice di Orlando cosa non detta, ch'io sappia, in nessuno de' racconti cavallereschi anteriori al poema ariosteo. È vero che, guardato nelle origini, nelle cagioni e nella durata, l'impazzamento di un cavaliere ha maggiore im-

---

[1] *Morgante Maggiore*, I, 16-18.

portanza in alcuni degli esempi poco avanti citati; pure, nelle parole del Pulci, esso acquista un valore tutto proprio, perchè qui si tratta non di Lancillotto o di Tristano, ma di Orlando medesimo, e anche perchè il poeta non è uno straniero, che l'Ariosto potrebbe avere ignorato, ma un italiano che lo precorse di non molti anni. E poi, se nel *Morgante*, come notò lo stesso Rajna, c'è qualche cosa che prelude a quell'innamoramento del nostro paladino, [1] che fu la grande innovazione del Boiardo, perchè ripugneremmo a trovarci qualche altra cosa che precorra la follia, cantata dall'Ariosto?

Ma lasciando di questo, noterò solo che il processo d'imitazione è qui di poca o nessuna importanza al confronto di quello di evoluzione. Il primo si riduce ad alcuni particolari, dove è persino dubbia la relazione con gli esempi anteriori; ma il secondo ci porge una delle più chiare prove della potenza creativa e artistica del nostro poeta. Se in moltissime sue dipinture, egli s'inalza sul suo gran precursore meno per l'originalità della concezione che per le squisite qualità della rappresentazione; se anzi la stessa rappresentazione è talvolta nell'*Innamorato* così intimamente poetica, da non

---

[1] RAJNA, *Op. cit.* p. 24.

piacer meno di quella corrispondente o simile che ne offre il *Furioso;* qui, invece, l'Ariosto è tutto lui, e tira tutto da sè. Qui egli si fonda principalmente su quella piena conoscenza delle passioni umane e de' moti più segreti del cuore, che, quantunque sotto forme diverse, sogliamo ammirare anche nelle sue cose d'indole drammatica e satirica. E qui ancora egli manifesta le qualità e le condizioni più proprie dell'ingegno italiano; il quale, bramoso allora più che mai del nuovo, si metteva sempre oltre ai termini segnati ne' campi della scienza e dell'arte, e tirava a trasportare in quelli dell'immaginazione quanto gli porgeva la storia e la coscienza.

III.

Ma è oramai tempo di venire all'analisi della grande concezione e delle sue attinenze con altre parti importantissime dello stesso poema ariostesco. È mirabile la consapevolezza con la quale il poeta immaginò e condusse quella grande follia. Se ne hanno le più certe prove nelle condizioni morali e storiche ch'egli pose intorno al carattere di Orlando e degli altri personaggi che partecipano ai casi di lui; nel

posto dato all'episodio dell'impazzamento, e in tutto ciò che in qualsivoglia modo doveva riferirsi alla storia dell'inaudita follia. Diamo un'occhiata ai fatti che più chiaramente attestano i fini e la consapevolezza del poeta.

Orlando è il più forte e il più magnanimo di tutti i paladini. Il suo eroismo è scevro di ogni macchia, e un non so che di severo e di solenne circonda i suoi atti. Proteggendo sempre i diritti e gli affetti più santi della natura umana, ci prepara continuamente nuove consolazioni, tra cui quella, nobilissima su tutte, di vedere la virtù correggere i torti e le ingiurie della fortuna. Le sue grandi imprese non hanno mai nulla di quel men che degno, che pure scorgiamo talvolta negli atti degli stessi paladini che il poeta intendeva inalzare sopra gli altri. Salva Olimpia, prima dal suo oppressore,[1] poi dal mostro marino;[2] e salva da non minori pericoli Isabella.[3] Nè, padrone dell'una e dell'altra bellissima donna, gli passa per la mente un pensiero come quello che in un caso simile ebbe Ruggiero, dimentico persino della fede dovuta a Bradamante.[4]

---

[1] Canto IX, 21 e sgg.
[2] Canto XI, 33 e sgg.
[3] Canto XII, 91 e sgg.; XIII, 5 e sgg.
[4] Canto X, 112 e sgg.

A lui più spesso che ad altri cavalieri è dato non pur di sóttrarre a morte e ad oltraggio le più nobili vite umane, ma benanche di ricongiungere talvolta tra loro quelle che, unite da amore, sventura ha divise. Così, ad Olimpia ridà l'adorato Bireno,[1] che poi doveva rendersi indegno di tanto affetto; e ad Isabella restituisce Zerbino, da lui medesimo poco avanti salvato.[2] Era poi naturale che anche a lui fossero mirabilmente devoti i cuori più gentili. Brandimarte l'amava « a pare di sè medesmo », e per seguirlo, lasciò persino la sua donna.[3] E questa, ch'era la gentile Fiordiligi, lo ama anch'essa senza fine; piange vedendo che Zerbino non bastava a difendere contro Mandricardo le armi abbandonate dal folle eroe, e vorrebbe fosse lì presente il suo Brandimarte.[4] Non meno devoto al grand'uomo, Brandimarte muore combattendo accanto a lui, ch'era già tornato savio, e gli raccomanda la sua donna, di cui non potè pronunziare intero il nome.[5] Vittima egualmente degna della stessa devozione, era caduto Zerbino.[6] E Isabella che, per serbarsi casta, si

[1] Canto IX, 86 e sgg.
[2] Canto XXIII, 53 e sgg.
[3] Canto VIII, 88.
[4] Canto XXIV, 73.
[5] Canto XLII, 14.
[6] Canto XXIV, 85.

fa mozzare il capo da Rodomonte,[1] e Fiordiligi che finisce i suoi giorni dentro una tomba, volontariamente sepolta prima che estinta,[2] compiono due sublimi olocausti, i quali, benchè indirettamente, procedono da quella stessa nobilissima cagione.

È una devozione stupenda, che non muta mai in mezzo a un dramma dove tutto muta continuamente, e che non finisce se non per morte. Tale dura più specialmente in Brandimarte, dal giorno ch' egli per Orlando lasciò Fiordiligi, sino al momento che il sommo eroe, vedendolo morire, esclama:

> Solo senza te son; nè cosa in terra
> Senza te posso aver più, che mi piaccia.[3]

E l'un tempo è quasi il principio,[4] e l'altro la fine dell'azione di tutto il poema. Tali donne e tali cavalieri sono di quei caratteri che più onorano la natura umana, e la loro storia è delle cose più tenere e drammatiche che abbia mai scritte l'Ariosto. Il quale in simili occasioni assume un tono d'indubitabil sincerità e fervore, senza aver mai nulla di quell'incertezza di sen-

---

[1] Canto XXIX, 13 e sgg.
[2] Canto XLIII, 183 e sgg.
[3] Canto XLIII, 171.
[4] Canto VIII, 86.

timento, che predomina nelle altre sue dipinture, senza mai dir poco dopo, come egli suole, di quelle cose che attenuano l'effetto prodotto. Come fa morire Zerbino, Isabella e Fiordiligi! Che partecipazione evidente del cuore al lavoro della fantasia! Se cotesta famiglia di personaggi e tali storie di amore e morte circondano la vita di Orlando, come dubitare dei sentimenti onde per il medesimo era compreso il poeta?

Il poeta, volendo trattar questo cavaliere diversamente dagli altri, rimosse da lui tutto ciò che potesse parer poco degno di così raro carattere. Così il sommo eroe nelle sue imprese non è mai aiutato, come tanti altri pur famosi paladini, da lance, da corni e da anelli incantati, da scudi alla cui luce cadono abbarbagliati guerrieri ed eserciti interi, da cavalli alati che possono levarsi dalla terra al cielo. Egli compie i maggiori prodigi sempre da sè. Anche un fortissimo come Ruggiero si risolve ad abbattere l'orca con lo scudo abbagliante,[1] il quale poi getta in un pozzo, avendo a sdegno un'arma così poco cavalleresca.[2] Ma Orlando aveva dianzi abbattuto lo stesso mostro, pur con la sua audacia e con le proprie mani.[3] Poi al suono di

---

[1] Canto X, 107.
[2] Canto XXII, 91-2.
[3] Canto XI, 36 e sgg.

un corno volle il poeta che fuggissero come conigli o colombi i più intrepidi cavalieri che mai fossero stati al mondo: Gradasso, Brandimarte, Bradamante, Guidon selvaggio, Sansonetto, la stessa superbissima Marfisa, e perfino il gran Ruggiero, il « ceppo vecchio » degli Estensi, l'Enea del suo poema;[1] ma non consentì mai che niente di simile accadesse ad Orlando.

Anche, appena tocchi da Bradamante con la lancia incantata, cadono molti fra i più insigni eroi: cade Marfisa e Ferraù[2] ch'era fatato come Orlando, e cade Rodomonte,[3] il più superbo e potente tra i cavalieri pagani. Ma neanche simili casi occorrono mai al Conte. Qualcuno di tali privilegi gli è comune forse col solo Rinaldo. Tuttavia lo stesso signor di Montalbano ebbe una volta « tanta paura, quanta mai non scese in altri forse »;[4] ma chi vide mai impaurito pur un momento il signor d'Anglante? In ogni modo, questi resta sempre a gran distanza da tutti gli altri per quel complesso di qualità superiori di cui si è toccato. Certamente dovè sembrare al poeta che, quanto più alto e puro l'animo dell'eroe, tanto più sarebbe in lui

---

[1] Canto XX, 92 e sgg.; XXII, 20 e sgg.
[2] Canto XXXV, 67 e sgg.
[3] Canto XXXV, 48.
[4] Canto XLII, 48.

riuscita meravigliosa una follia senza pari al mondo.

IV.

A intendere appieno la consapevolezza de' fini e de' modi co' quali l' autore adombrò nell' arte la sua grande idea, si ponga anche mente al fatto, che Orlando è qui destinato a rappresentare principalmente e quasi non altro che un grande amore, il quale si trasformerà in una ancor più grande follia. La maggior parte, anzi la quasi totalità dei suoi atti si riferisce all'uno e all'altra, e non alla causa della Francia e della fede, ond'era il maggior campione. È degli ultimi a venire sulla scena;[1] nè da altro lo vediamo mosso che da un' immensa passione fino al suo impazzamento, ch'è rappresentato nel giusto mezzo del gran dramma ariostesco.[2] Poi segue a esser matto durante gran parte della seconda metà del dramma stesso; e quando all' ultimo rinsavisce,[3] Carlo Magno non ha più urgente bisogno di lui. La guerra poteva dirsi già vinta in Francia e pros-

[1] Canto VIII, 71.
[2] Canto XXIII, 101 e sgg.
[3] Canto XXXIX, 57 e sgg.

sima a vincersi in Affrica. A quelle grandi battaglie che facevano dei due campi nemici qualcosa di simile all'assedio di Troia, a quei viaggi, e a quei casi memorandi che si collegavano con le vicende della guerra, il signor d'Anglante non aveva avuto la menoma parte; e in Agramante e Gradasso egli uccide all'ultimo due re già vinti, costretti a fuggire e spogli di tutto.[1] Insomma, nel lungo e vario dramma ariostesco egli è principalmente l'eroe della pazzia: quello della cavalleria era quasi finito in lui prima che cominciasse l'azione del poema.

Ognun vede come tutto ciò corrisponda mirabilmente ai fini del poeta; il quale voleva dire « cosa non detta in prosa mai nè in rima »,[2] ritrarre con tutta verità una follia « sì orrenda, che della più non sarà mai chi 'ntenda ».[3] E davvero è mirabile come tutto concorra a quel meraviglioso effetto. Sin da quando entra in scena, l'eroe potrebbe dire di sè ciò che poi con maggior pienezza di affanno dirà poco prima dell'impazzamento: « Quel ch'era Orlando, è morto, ed è sotterra ».[4] Mosso dal suo pensiero dominante, egli va in cerca della sua

[1] Canto XLII, 6 e sgg.
[2] Canto I, 2.
[3] Canto XXIII, 133.
[4] Canto XXIII, 128.

donna che dianzi era fuggita dal campo cristiano. Nulla lo toglie mai all'invitta cura che lo tormenta; mentre per altri cavalieri, innamorati della stessa Angelica, sono frequenti le distrazioni di ogni sorta. Rinaldo, ad esempio, andò per ordine dell'imperatore in Brettagna, e così

> fu distolto
> Di gir cercando il bel viso sereno,
> Che gli avea il cor di mezzo il petto tolto.[1]

Ma, tornatosene con numeroso esercito, soccorre Parigi e contribuisce grandemente alla disfatta dei Saraceni;[2] e quando dopo ciò si mette di nuovo a cercare Angelica,[3] quanti avvenimenti strepitosi erano succeduti, quanti pensieri e affetti diversi dagli amorosi avevano occupato il suo spirito in questo intervallo! Ad Orlando però nulla occorre di simile fin al giorno che venne in furore. Soltanto, imbattendosi in qualcuna di quelle avventure che il cavaliere non deve schivar mai, egli interrompe per brevi intervalli il suo pellegrinaggio amoroso. Anche il giorno che sbaragliò le forti squadre dei re di Norigia e di Tremiseuo, egli

---

[1] Canto II, 27.
[2] Canto XVI, 28.
[3] Canto XXVII, 8.

era stato sfidato dal più giovane di quei due.[1] Prima del combattimento il poeta aveva detto dell'eroe:

> Così coperto, seguita l'inchiesta;
> Nè notte o giorno, o pioggia o sol l'arresta;

e immediatamente dopo:

> O da man destra o da sinistra vada,
> Il pensier dall'andar sempre è remoto;
> D'Angelica cercar, fuor ch'ove sia,
> Sempre è in timore, e far contraria via.

Sempre dunque seguitando quell'inchiesta, sempre con quella fatal donna nell'anima. E l'inchiesta era cominciata con un terribil sogno che gli squarciò il velame del futuro. Pareva all'eroe di veder Angelica sopra una verde riva dipinta di fiori odorati. Ma tanto piacere, tanta beatitudine sparisce ad un tratto. Ecco scoppiare una tempesta che abbatte e strugge fiori e piante, ed egli perde, senza saper come, la sua donna. E mentre si aggira di qua e di là per la campagna, e ode la voce di lei che gli domanda aiuto, « Ecco ch' altronde ode da un'altra voce Non sperar più gioirne in terra mai ».[2]

Qui lampeggia ai nostri occhi il suo imminente infortunio. Sin da qui il poeta chiama

[1] Canto XII, 69 e sgg.
[2] Canto VIII, 83.

Orlando infelice, come farà di nuovo in quel momento supremo che l'eroe perderà la ragione in mezzo a strazio inaudito.[1] E chi non scorge in quelle verdi e fiorite rive, su cui il Conte vagheggiava nel sogno la bella donna, il luogo medesimo che fra poco egli dovrà vedere nella veglia tutto istoriato degli amori di Angelica e Medoro? E nella tempesta che sperde alberi e fiori non è forse qualcosa di quella furia con cui il paladino sterminerà il nido fiorito dei due amanti?

V.

Or con tali presentimenti, con tali visioni, con tali germi di tragedia intima, egli comincia la sua dolorosa inchiesta. Lascia le usate insegne, e porta invece « un ornamento nero », per non esser conosciuto, e « forse acciò ch' al suo dolor simigli ».[2] Dopo alcune avventure, che non aveano mutato per nulla il suo stato interiore, giunse finalmente colà dove ebbe contezza di ciò che doveva spezzargli il cuore e la mente. Nulla di più mirabile che il modo onde n' ebbe notizia, e le prime impressioni e

[1] Canto VIII, 82; XXIII, 111.
[2] Canto VIII, 85.

i primi dubbi, e, in ultimo, la certezza assoluta e la suprema disperazione. Comincia subito una lunga, feroce e spaventosa lotta fra la testimonianza degli occhi e la passione intima: lotta ch'è come l'idea sovrana che regge tutta la scena di tanto supplizio. Il dolore del Conte cresce per effetto e in proporzione de' fatti esteriori che rendevano sempre più viva, più presente, più compiuta e, direi, più incalzante la dipintura della felicità di Angelica e Medoro. Dapprima, i nomi dei due amanti, intrecciati in vario modo sulla scorza degli arboscelli, gli fecero balenare al pensiero una terribile visione. Poco dopo, avanzandosi egli verso l'entrata della grotta, quei medesimi nomi, che colà spesseggiavano « più che in altro dei luoghi circonstanti », e soprattutto le parole scritte da Medoro, crebbero certezza e orrore alla visione stessa. E in ultimo, dopo il racconto del pastore, quell'abborrito e spaventoso fantasma assume persino un aspetto di scherno e di dileggio, da cui l'infelice si sentiva offeso anche più che dallo stesso infortunio. È una successione di fatti esteriori, che ne genera un'altra di fatti intimi, sempre più fecondi di strazio fino alla catastrofe. Che non sia proprio Angelica che abbia scritto que' nomi? Che il Medoro, da lei nominato, sia invece il Conte

medesimo? Che quelle parole non abbiano veramente un significato cotanto odioso? Che si tratti invece di un inganno degli occhi, o di un'aberrazione dello spirito? Che mentiscano gli uomini? Che mentisca la natura? Che mentisca il proprio pensiero? Ognuno di tali sospetti è una nuova arme che quel cuore straziato brandisce contro la funerea verità, la quale come poderoso invasore penetra sempre più dentro; e ciascuna di quelle armi di mano in mano si spezza, laddove il nemico, proprio come quel mostro contro cui combattevano Aquilante e Grifone,[1] ripiglia le sue membra divelte, e ritorna sempre intero come prima.

Fin qui l'effetto è proceduto dal feroce contrasto fra la testimonianza de' sensi e il cuore, sempre più potente la prima, sempre più debole il secondo; ma la sconfitta piena, irreparabile il povero cuore l'avrà dalla vista del monile di Angelica, che il pastore mostrerà fra poco. Finisce lo strazio del contrasto, e comincia quello ancor più crudele della certezza che rimane sola nello spirito, come torre in solitario campo. E anche qui è mirabile come il poeta, volendo far sempre più piena la preparazione alla pazzia, allontani ancora la cata-

[1] Canto XV, 69 e sgg.

strofe, ponendo tra il punto in cui siamo e questa un secondo periodo di storia, il quale consiste nell' azione di quella spaventosa certezza. Azione dapprima subbiettiva, perchè si compie nell' eroe medesimo, il quale piange, grida ed erra notte e giorno per le campagne; poscia oggettiva, perchè l'infelice, costretto dall'immenso cordoglio, si volge contro ciò che lo circonda, tagliando, abbattendo e stritolando piante, sassi e tutto, quasi volesse fare dell'amena piaggia una rovina simile a quella ch' essa aveva fatta dentro di lui. Ma fra l' una e l' altra forma di azione corre un notevole intervallo, perchè Orlando si aggirò lungamente per quella campagna, prima di ritornare a quel medesimo luogo che gli era stato cagione di tanto supplizio:

> Pel bosco errò tutta la notte il Conte;
> E allo spuntar della dïurna fiamma
> Lo tornò il suo destin sopra la fonte,
> Dove Medoro isculse l' epigramma.
> Veder l' ingiuria sua scritta nel monte
> L' accese sì, ch' in lui non restò dramma
> Che non fosse odio, rabbia, ira e furore;
> Nè più indugiò, che trasse il brando fuore.[1]

Il suo ritorno alla fonte è una di quelle circostanze imprevedute, inesplicabili, da cui

[1] Canto XXIII, 129.

vediamo tanto spesso dipendere gli eventi umani. Per quanto persuasi che tali eventi siano l'effetto delle nostre passioni stesse, e che vadano perciò spiegati sempre con queste, pure quante volte non ci sembra che l'esito di non poche imprese e la catastrofe di molti drammi, dispiegatisi ai nostri occhi, procedano da fatti indipendenti dal volere e dalle intenzioni de' personaggi! E come nella storia e ne' casi della vita reale, a cui partecipiamo, sovente ci pare che rimanga alla nostra ragione qualche cosa d'inesplicato e di misterioso, così siamo disposti a trovar ancor più conformi alla verità storica quelle rappresentazioni d'arte, dove con la piena e profonda efficacia delle passioni che preparano la catastrofe, si congiunga quel non so che di fatale che reputiamo quasi inevitabile in tutte le cose umane. Or questo non so che di fatale non manca nella presente catastrofe, che pure era stata così stupendamente preparata da una gran passione. Certo, lo scoppio sarebbe sempre accaduto; ma al gran travaglio interno di Orlando quanta nuova forza aggiunge quel fortuito ritorno! Di quanta nuova angoscia non fu cagione al paladino il rivedere lo scritto di Medoro, il rivederlo dopo che, per il racconto del pastore, egli aveva già acquistato la più assoluta certezza dell'oltraggio!

Concorse dunque allo scoppio quel ritorno; e ci concorse anche il fatto che, durante tutto questo intervallo, niente accadde al Conte che potesse interrompere la fissazione del suo spirito in una terribile idea. Durante tale intervallo poteva benissimo occorrergli una di quelle avventure così frequenti, anche in un più breve tratto di tempo, nella vita cavalleresca: eppure non gliene occorse alcuna; laddove, fino a quel giorno, non aveva fatto un passo senza incontrare oppressi da difendere, prepotenti da abbattere, senza avere occasione a rivolgere in qualche degno obbietto tutta la virtù della sua grande anima. Ma il suo destino volle che quel giorno egli non potesse, neanche per un momento, esser distratto dall'obbietto che tutto a sè lo traeva. Volle che tutti i sensi dell'infelice fossero come chiusi e stretti in un magico cerchio, il quale gli proibisse ogni altra cura, ogni altra idea che non fosse quella del suo immenso infortunio.

Ed eccolo un'altra volta sopra quella fonte « dove Medoro isculse l'epigramma ». Quei caratteri sono la sua ingiuria, la sua vergogna eterna, la morte della sua pace, del suo nome, del suo onore! Le rive, le acque, le piante, la terra e l'aria narravano nel tempo stesso la beatitudine e la gloria di Medoro, e l'infelicità e

l'onta del paladino! Il quale, acceso da furore immenso, trae fuori il brando, taglia lo scritto e il sasso, e devasta, abbatte, distrugge quanto gli è d'intorno. Furore tremendo e non dissimile dall'altro, che sopraggiungerà tra poco, se non per la consapevolezza del proprio infortunio non ancor morta nell'eroe. In lui, al dolore del danno prevale ora quello dello scorno; c'è qualche cosa dello stesso sentimento che fe' impazzire Aiace: sentimento che in un'anima eroica non può non finire in qualche terribil tragedia. E qui la tragedia consiste nella morte della ragione, assai più spaventosa che non quella di tutto l'essere. Ma, sostenuto ch'ebbe quell'ultima guerra contro quanto lo circondava, il Conte cade abbattuto egli medesimo:

> Afflitto e stanco alfin cade nell'erba,
> E ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.
> Senza cibo e dormir così si serba,
> Che 'l sole esce tre volte, e torna sotto.
> Di crescer non cessò la pena acerba,
> Che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
> Il quarto dì da gran furor commosso,
> E maglie e piastre si stracciò di dosso.[1]

Or, come al contrasto di due forze avverse abbiamo visto poco avanti seguir l'impero assoluto della forza vincitrice, cioè la certezza del

[1] Canto XXIII, 132.

danno e dell'oltraggio, così a questa vediam suc cedere la più spaventosa follia. E come dal letto del pastore sorgeva il Conte, straziato da quell'orrenda certezza, così da questo letto di ruine, fatto intorno a se stesso, sorge ora, vinto da un furor pari al dolore consapevole che gli ha ceduto il campo.

VI.

Ma con quanta novità e profondità d'immagini è ritratto questo succedersi e trasformarsi della passione che finisce in una spaventosa tragedia! Una delle cose più notevoli è che tale storia segua a breve distanza quell'altra, così diversa, di Angelica e Medoro; e che tutte e due si compiano sopra una medesima scena. L'Ariosto dovè credere molto importante ai suoi fini cotesta unità di luogo; e anzi, volendo dipingere una seconda volta quella scena, giunse a valersi talvolta de'colori medesimi usati nella prima dipintura. Perchè avessimo un adeguato concetto della felicità goduta da'giovani, egli veniva a questi particolari:

> Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto
> Vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
> V'avea spillo o coltel subito fitto;

Così, se v'era alcun sasso men duro,
Ed era fuori in mille luoghi scritto,
E così in casa in altri tanti il muro,
Angelica e Medoro, in vari modi
Legati insieme di diversi nodi.[1]

E perchè, inteso appieno l'idillio, intendessimo egualmente la tragedia, ei ci faceva rivedere la stessa dipintura, all'arrivo del Conte:

Angelica e Medor con cento nodi
Legati insieme, e in cento lochi vede.[2]

E se, ad ottenere il primo effetto, ci aveva mostrato quanto comodo e dolce fosse ai due giovani quell'« antro » che « nel mezzo giorno li copriva », [3] ad ottenere il secondo, fece più compiuta la medesima descrizione:

Aveano in su l'entrata il luogo adorno
Coi piedi storti edere e viti erranti.
Quivi soleano al più cocente giorno
Stare abbracciati i duo felici amanti.[4]

In questa nuova descrizione, che si estende agli amplessi de' due giovani, la cosa che doveva più trafiggere il cuore di Orlando, è quella espressa per bocca dello stesso Medoro:

Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
Spelunca opaca, e di fredde ombre grata,

---

[1] Canto XIX, 36.
[2] Canto XXIII, 103.
[3] Canto XIX, 35.
[4] Canto XXIII, 106.

Dove la bella Angelica che nacque
Di Galafron, da molti invano amata,
Spesso nelle mie braccia nuda giacque.[1]

Colle due rappresentazioni d'indole opposta, che si compiono sulla stessa scena, e colla doppia dipintura dello stesso luogo, si ammiri insieme la particolar maniera onde il poeta distingue l'una dall'altra esse due dipinture. Nella seconda egli rimuove i veli onde nella prima erano state coperte alcune parti del quadro, e ci offre sensibilmente agli occhi parecchie cose che in quella si lasciavano intravvedere alla sola fantasia. La qual differenza non si spiega appieno con la ragione, che la seconda dipintura sarebbe riuscita, non che inutile, nociva all'effetto, se non fosse stata più larga e intera della prima. Una ragione più vera e insieme più degna dell'Ariosto è, che la prima volta egli voleva farci vedere quei luoghi quali erano stati veduti da'felici amanti, la seconda quali li vide poco dopo Orlando. In questo ultimo caso il moltiplicare i segni e le testimonianze della ineffabil felicità di Angelica e Medoro, avrebbe cresciuto forza al gran travaglio interno del Conte. L'intensità e, direi, la nudità di quegli amori non era necessaria per noi, semplici spet-

[1] Canto XXIII, 108.

tatori; ma ben era tale per il paladino. Quanto più numerose e vivaci le testimonianze del fatto, tanto più terribili le impressioni; quante le « lettere » scritte in sassi e arboscelli, tanti i « chiodi » al suo cuore;[1] quanto più intere, più intense quelle voluttà, tanto maggiore il suo martirio e la sua onta. Così, per quell'unità di luogo, l'idillio ha una grande efficacia sulla tragedia; e quella stessa bellezza e amenità di natura, appunto per aver tanto conferito alla felicità degli amanti, conferisce ancora, e quasi proporzionatamente, al martirio dell'eroe.

Tutto nella rappresentazione dell'inaudito strazio è serio e solenne. Un comico di qualsivoglia specie sarebbe qui stato contrario e alla natura e alle intenzioni del poeta, che vi si mostra sinceramente partecipe di quegli affanni e ritrae un dolore profondamente ed eternamente umano: un dolore col quale non avrebbe potuto scherzare se non con danno della sua arte e de fini ch'evidentemente s'era proposti. Il dolore intenso non è mai comico, specie quando è ritratto in una grande anima e in quella sua prima invasione che, suscitando contro sè una gagliarda resistenza, cresce insieme lo strazio nell'eroe e l'ammirazione negli spettatori.

---

[1] Canto XXIII, 103.

VII.

La tragedia dello spirito è compiuta. Ma dall'eroe della cavalleria e della fede, che cade e giace per tre giorni come corpo morto, sorge improvviso l'eroe della follia; e veramente un pazzo eroico è quello che ora comincia a muoversi sulla scena. Tutto ciò che da qui innanzi proviene dalla sua pazzia, lo vediamo in lui come temperato o vinto da due forze avverse. L'una è l'azione potente che il suo passato continua ad esercitare su noi: quella nobiltà e grandezza di affetti e di opere, quella stupenda passione che, se lo sottrasse all'epica tradizionale, doveva dargli qualità drammatiche nuove e incomparabili, e quell'amore che gli hanno avuto e seguono ad avergli i più gentili personaggi del poema. Il quale amore corrisponde a quello che il poeta manifesta, anche direttamente, con la descrizione de' primissimi atti del folle che si straccia di dosso piastre e maglie:

> Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,
> Lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:
> L'arme sue tutte, in somma vi concludo,
> Avean pel bosco differente albergo.[1]

[1] Canto XXIII. 133.

C'è qualcosa di malinconico anche nella sorte di quelle armi che sono tanta parte della storia di Orlando: sentivamo già affezione per esse come per lui, e ora ci prepariamo a sentire quella pietà che per l'uno e per le altre manifesterà fra poco la nobil anima di Zerbino. La seconda forza poi che o attenua o vince o impedisce, secondo i casi, le impressioni comiche, è il vigore immenso del pazzo, il quale incute spavento a uomini e belve, e quasi alla natura medesima. E anche di ciò abbiamo esperienza fin da' primi suoi passi. A cagione poi delle due forze insieme, egli, anche compiendo atti strani e più o meno risibili in se medesimi, non diviene soggetto di scherno e di beffa, come diverrebbe ogni altro che non fosse lui.

Fra le bellissime cose che il De Sanctis ha scritte sull'Ariosto, non credo del tutto vera qualche sentenza intorno al carattere di Orlando; così questa: « Venuto in furore e matto, il poeta te lo abbandona alle risate del pubblico. Ad una scena tenera succede la più schietta allegrezza comica, la caricatura spinta alla buffoneria. »[1] Qui ci è da una parte una grande esagerazione degli elementi comici, più o meno

---

[1] De Sanctis, *Storia della letteratura italiana,* Napoli, Morano, 1879, II, 39.

accessori, che si possano trovare nella rappresentazione della follia, e dall'altra una scarsa estimazione degli elementi d'indole contraria. Dove o quando abbiamo veramente sentito le risate del pubblico? Dove o quando visto atti di buffoneria? Nella gente che accorre a vedere il gran pazzo, la curiosità cede subito alla paura e al terrore: sentimenti che impediscono si rida di colui che può suscitarli in altri. La paura poi si mesce con l'ammirazione quando turbe immense di pastori e contadini sono disperse e rotte; e la gente guarda dall'alto quell'infinita possanza di un uomo, come a un di presso guarderebbe un fiume che, rompendo gli argini, allaghi i campi, un vento che si avanzi polveroso e superbo facendo fuggire uomini e belve, un contrasto di nembi, una tempesta, uno, insomma, di quegli spettacoli davanti a cui si teme insieme e si ammira. Ne abbiamo una chiara prova ne' seguenti versi:

> Gli agricoltori, accorti agli altru' esempli,
> Lascian nei campi aratri e marre e falci:
> Chi monta su le case, e chi sui templi
> (Poi che non son sicuri olmi nè salci),
> Onde l'orrenda furia si contempli, ecc.[1]

Tale è spesso il Conte per il pubblico; e in simili casi, qual altro effetto, più o meno ri-

[1] Canto XXIV, 7.

sibile, prodotto dalla sua nudità e da' suoi atti strani, poteva esser più forte dell'effetto contrario a cui abbiamo accennato? Certo, qualche volta gli effetti della prima specie non mancano: così, ad esempio, dove il pazzo lotta con Rodomonte,[1] o dove tira un calcio a un asino,

> Ed alto il leva sì, ch' uno augelletto
> Che voli in aria, sembra a chi lo vede.[2]

Ma si noti che, ancora in tali casi, ci è sempre visibile per le sue manifestazioni ed è quasi sempre espressamente ricordata dall'Ariosto, la potenza del matto: e appunto nel primo di questi due episodi, egli ammira

> L'estrema forza a cui per l'universo
> Nessuno o raro paragon si dava;[3]

e nel secondo « quella forza che tutte altre eccede »[4]. E c'è a notare quest'altra cosa non priva d'importanza, che il poeta, descrivendo il vigore di Orlando pazzo e gli effetti che ne derivavano per gli spettatori, usa talvolta gli stessi modi tenuti nel ritrarre il vigore di Orlando savio. Ricorderò, come esempio da confrontarsi coi luoghi di sopra citati, la dipintura

[1] Canto XXIX, 44.
[2] Canto XXIX, 53.
[3] Canto XXIX, 47.
[4] Canto XXIX, 53.

di ciò che lo stesso paladino, ancor nella pienezza della sua ragione, fece nell'isola di Ebuda, dove l'orca che dovea divorare Olimpia, fu abbattuta « da quella forza ch' ogni forza eccede », e Proteo, spaventato a quella vista, « fugge per l'alto Oceano, obliando lo sparso gregge ».[1]

Or cotesta forza è come la parte di Orlando soppravvissuta alla morte dell'intelletto, e, per giunta, accresciuta smisuratamente dal furore. L'eroe della cavalleria rimane, per un certo rispetto, eroe nella stessa follia Di che segue che ciò che potrebbe suscitare il riso è sempre vinto o almeno temperato da quella gran potenza a cui cedono tutte le forze avverse. E poi, altro è il comico della scena, altro è quello che ricade, o potrebbe, sopra la sola persona del folle eroe. Soltanto in questo caso, noi avremmo quel comico di cui ha toccato il De Sanctis, e che non pochi altri pare che intendano alla stessa maniera. Il vero è che il comico della seconda specie, che direi personale, è molto scarso e incerto, perchè quel benedetto pazzo fa sempre sì che o ricada tutto su gli altri, o non ne resti per sè che una menoma parte. Aggiusta tutti per il dì delle feste, e il più delle volte per-

[1] Canto XI, 41, 44,

chè provocato; e anche se, lottando, cade con Rodomonte nel fiume, noi, più che di lui, ridiamo di quel superbissimo fra gli uomini, che s'era immaginato di far saltar giù il matto pur con un calcio. È chiaro che, così nell'intima coscienza del poeta, come nella sua maniera di ritrarre il pazzo e la gente che in lui s'imbatte, manchino le condizioni necessarie a render quello veramente risibile, e ci siano invece sempre le condizioni opposte che attenuano il qualsiasi comico che possa sorgere da lui stesso o dalla scena in cui egli si muove.

VIII.

Per trovare una celia, un comico molto meno dubbii e che prevalgano del tutto a sentimenti e moti spirituali di altra natura, bisogna venire all'ultima parte della storia, al passaggio dalla follia alla ricuperazione del senno: passaggio che del resto non può essere bene inteso, se prima non si abbia una giusta idea di quelle cose da cui il poeta volle farlo dipendere. Diamo un' occhiata anche a coteste cose.

Sulla luna compiè l' Ariosto un' ampia rappresentazione delle vanità e debolezze che sono

tanta parte della povera natura umana. Se nelle commedie, nelle satire e in moltissimi luoghi del poema egli dipinse non poche di quelle debolezze, nel vallone di lassù gli piacque di accoglierle tutte: quivi mise insieme quanto fa della vita nostra come un' immensa commedia. E se altrove, conformemente all' indole del lavoro e all' occasione, ebbe una gran varietà di toni, qui invece tratta ogni cosa con un tono medesimo, che non è propriamente il satirico, nè il comico, ma che ha dell' uno e dell' altro, e riesce tanto più efficace, quanto più indeterminato. Sotto forme varie, innumerevoli e talora strane e bizzarre, ci offre agli occhi tutto ciò che nella vita umana è degno di riso, e quanto nel mondo si perde per colpa o nostra o di tempo o di fortuna: un' infinità di cose che abbraccia naturalmente tutti i luoghi e tutti i secoli. Ogni altra sua dipintura di umane debolezze potrebbe essere considerata come parte più o men piccola di questa, ch' è una rappresentazione universale.

Per tal rispetto, l' episodio lunare dell' *Orlando Furioso* ha una particolar importanza nella storia delle lettere e della cultura europea. Mi si consenta ch' io ricordi ciò che di cotesto fatto accennai in altro mio lavoro: « È notevole come le maggiori concezioni filosofi-

che e morali, venute alla luce nel primo trentennio del secolo XVI, intendessero a conseguire i loro alti fini, assumendo forme comiche, strane, capricciose e dai medesimi in apparenza molto aliene. A significar il sentimento più savio che aver si potesse delle cose umane, Erasmo personificò e pose in iscena la Follia; a dare un paese a quel suo popolo ideale che aveva già recato ad atto le più nobili idee, vagheggiate allora dai migliori intelletti e da lui medesimo, Tommaso Moro ne immaginò uno che chiamò *Utopia*. Quelle lettere dell' Hutten, con cui la coscienza moderna diede così formidabil battaglia ai suoi maggiori nemici, sono originalmente comiche, pur nella loro lingua. E persino l' Ariosto non è mai così interiormente serio, così intento alla realtà della vita, come quando sembra di starne più discosto, cioè quando anch' egli descrive sulla luna gli effetti della follia con parecchie reminiscenze di Erasmo, non avvertite, ch' io sappia, da alcuno sin ora. Il Folengo poi, che tra' nostri era dei più infervorati delle nuove idee e glorioso precursore del grande francese, diede a esse forma e vita in una rappresentazione comica in tutti i suoi elementi. Ed ecco che, ultimo di tempo ma non di merito, fra tutti questi sommi ingegni, il Rabelais adombrò il suo gran pensiero nei

personaggi e nei costumi di una fantastica badia ».[1]

Innegabile, al mio parere, è la somiglianza che, per più rispetti, avvicina la concezione ariostesca a quella di Erasmo. E poichè si tratta di cosa forse non avvertita, come dissi, da nessuno fin ora, così non dovrà parere che io mi allontani troppo dal mio argomento, se ricorderò quel libro che levò tanto rumore e tanta efficacia esercitò sulle menti più privilegiate del suo tempo.

IX.

Presso Erasmo dunque la Pazzia, volendo fare l'elogio di se medesima, dice quali e quante siano le sue benemerenze verso le umane creature. Distingue due generi di follie. Il primo è di quelle che le Furie propagano sulla terra: l'ambizione, la sete dell'oro e tutte le altre passioni da cui procedono colpe e delitti infiniti. Il secondo poi si compone di quelle ben diverse follie, a cui essa medesima, l'Eroina di Erasmo, dà vita, e che, al contrario delle prime, conferiscono piuttosto alla felicità che

[1] *Studi di letterature straniere*, Firenze, Successori Le Monnier, 1893, pp. 242-3.

alla miseria dell'uomo. E a ciò conferiscono con l'indurre ne' cuori quelle illusioni che, nascondendo ai nostri occhi la realtà delle cose, ci fanno più paghi di noi medesimi che non saremmo, se di questa avessimo piena contezza. Si direbbe che i principii e i criteri con cui l'Eroina giudica le cose della vita e del mondo, siano l'opposto di quelli comunemente ricevuti, e che adoperiamo sempre in tutti i nostri giudizi. Pur nondimeno ci sembra che tutto ciò che riguarda l'uomo non sia stato mai da altri così bene inteso come da lei; perchè nelle sue dipinture la scienza, l'arte, la religione e ogni altra cosa umana si offre al nostro sguardo come capovolta e nel tempo stesso vestita di nuova luce intellettuale: alla stessa maniera che più belli e quasi idealizzati ci sembrano il cielo, le nubi, i monti e tutto ciò che dalle sponde di un lago vediamo come precipitato nel fondo delle acque.

Le innumerevoli stravaganze e pazzie descritte nell' opera erasmiana sono ridotte a compiuta unità dal personaggio, il quale, parlando sempre lui, riferisce tutto a sè, e tutto spiega come effetto dell' opera propria. Oltre a cotesta unità d'azione, esse ne hanno un'altra che direi di luogo; poichè lo spettatore è come costretto a immaginarsi di stare sulla luna, donde vede nel

genere umano una turba di mosche o di zanzare, mosse e agitate senza tregua da quella pazzia che mai non le abbandona.[1] Vede principi, guerrieri, letterati, laici, ecclesiastici, giovani, vecchi, genti insomma d'ogni età, paese e condizione, dominate da stravaganze molteplici, infinite, ma che tutte procedono da una comune e immortal madre. Lasciando quanto altro non avrebbe stretta attinenza col mio soggetto, aggiungerò soltanto che la concezione erasmiana ha due grandi qualità che di rado si trovano così felicemente accoppiate in altre opere intese a ritrarre sotto forma comica la vita e il mondo: la perfetta verità storica delle dipinture, e la novità e grazia delle finzioni.

Era naturale che un libro di tal qualità riuscisse di grandissimo effetto sulle menti più colte, specie in un tempo quando, nelle intense battaglie tra il nuovo e il vecchio, ciascuna

---

[1] Μωρίας ἐγκώμιον *sive stultitiae laus*, Des. Erasmi Rot. *Declamatio*, Basileae, Thurneisen, 1780, pp. 193-4: « In summa si mortalium innumerabiles tumultus, e Luna, quemadmodum Menippus olim, despicias, putes te muscarum, aut culicum videre turbam inter se rixantium, bellantium, insidiantium, rapientium, ludentium, lascivientium, nascentium, cadentium, morientium. Neque satis credi potest, quos motus, quas tragoedias ciat tantulum animalculum, tamque mox periturum. Nam aliquoties vel levis belli, seu pestilentiae procella, multa simul millia rapit ac dissipat ».

delle parti combattenti cercava sempre armi ognor più formidabili, e quando, ancor giovane e vigorosa la fantasia, e già ricco dell'antica sapienza il pensiero, dovevano riputarsi sopra tutte belle ed efficaci quelle opere che più tenessero dell'una e dell'altra condizione. Chi conosce poi la storia di Erasmo, intende per quali e quante ragioni particolari l'opera sua dovesse trarre a sè l'attenzione degl'Italiani. Venuto l'autore in Italia il 1506, e ricevuto dottore all'università di Torino, fece dimora più o men lunga nelle maggiori città nostre, visitò tre volte Roma, per la quale scrisse parole fervidissime e similissime a quelle che dopo circa tre secoli dovea dirne il Goethe; ed ebbe da tutto ciò ch'era italiano ispirazioni e impulsi di grande e duratura efficacia. Probabilmente ideò l'*Elogio della Pazzia*, e forse ne scrisse perfino alcune parti mentre ancor era in Italia; certo lo compiè tornandone in Inghilterra, dove giunse nei primi del 1509.[1] Quel libro suscitò alla

[1] *Érasme en Italie.... par* Pierre de Nolhac, Paris, 1888, p. 92. Mi piace di citare dallo stesso libro le seguenti notevoli parole intorno all'efficacia esercitata dall'Italia sopra Erasmo: « Qu' on nous permette seulement d'indiquer d'un mot que l'Italie a été pour Érasme l'école où s'est achevée sa formation intellectuelle. C'est là qu'il a mûri ce talent d'écrivain qui va remuer les idées de toute une génération, la plus féconde du siècle; c'est là

sua volta molteplici effetti negl'Italiani, e non pure in filosofi e filologi, ma eziandio in scrittori di opere d'immaginazione. Mi contento di ricordare fra questi il Folengo che, oltre a valersi di molte invenzioni erasmiane, osò contrapporre all'autorità immensa dello Scoto e di San Tommaso quella del nuovo interprete della parola divina. [1]

Sarebbe stato veramente strano che l'Ariosto avesse ignorato un'opera, la quale, uscita alla luce parecchi anni prima dell'*Orlando Furioso*, era divenuta ben presto celebre anche per i suoi pregi d'arte, e, per giunta, s'inti-

---

aussi qu'il a pris pleine conscience de l'esprit nouveau, dont il sera dans les pays du Nord le grand propagateur. A ce double titre, le séjour que nous avons raconté peut être considéré comme l'un des faits les plus importants de la Renaissance ».

[1] Alludo a quel luogo dell'*Orlandino* (III. 19 e 20) dove il Folengo, concludendo un paragone fra Dante e il Petrarca, dice:

> Cosi parmi che Dante alto e divino
> Si lasci po le spalle gli altrui canti,
> Che quanto più del'opre val la fede,
> A Beatrice tanto Laura cede.
>
> Lettor, sta queto e tien più corto il naso,
> Lode di Dante non biasma Francesco:
> Credilo a me, se Scotto e san Thomaso
> Ebber l'onor dinnanzi; or'un tedesco,
> O sia di Franza, Erasmo aperse il vaso,
> Lo qual de' frati il stile barbaresco
> Avea rinchiuso sì, che nullo odore
> Più si sentia di alcun primo dottore.

tolava da quella Pazzia che avea tanta parte nel suo poema, intorno a cui egli doveva già lavorare da più tempo. E si noti poi che l'episodio ariostesco, dove a me pare evidente qualche traccia di Erasmo, ha luogo nell'ultima parte del poema, cioè nel canto XXXI della prima edizione che, come ognun sa, è del 1516, e nel XXXIV di quella che, accresciuta di altri sei canti, venne fuori nel 1532. E già potrei addurre a prova molte idee ed immagini erasmiane, le quali parmi abbiano un manifesto riscontro nella dipintura che Ludovico fece del vallone lunare: ma, per essere breve al possibile, mi restringerò a pochi esempi. Descrivendo la follia come cosa così inerente alla nostra natura e così feconda di compiacenze e illusioni, che gli uomini non pregano mai il cielo di esserne liberati, l'arguto olandese dice: « Verum ab his Divis quid tandem petunt homines nisi quod ad stultitiam attinet? Agedum inter tot anathemata, quibus templorum quorundam parietes omnes, ac testudinem ipsam refertam conspicitis, vidistis ne unquam qui stultitiam effugerit, qui vel pilo sit factus sapientior? Alius enatavit incolumis. Alius ab hoste perfossus, vixit Alius e proelio, pugnantibus caeteris, non minus feliciter quam fortiter aufugit. Alius in crucem subactus, favore Divi

cujuspiam furibus amici, decidit ut nonnullos etiam male divitiis onustos pergeret exonerare. Alius perfracto carcere fugit. Alius irato medico a febre revaluit. Alii potum venenum, alvo soluta, remedio non exitio fuit, idque non admodum laeta uxore, quae operam et impensam luserit. Alius everso plaustro, equos incolumes domum abegit. Alius oppressus ruina vixit. Alius a marito deprehensus elusit. Nullus pro depulsa stultitia gratias agit. Adeo suavis quaedam res est nihil sapere, ut omnia potius deprecentur mortales, quam Moriam ». [1]

Or anche il poeta italiano considera come del tutto naturale in noi quell' invitta pazzia, di cui è prova sopra ogni altra eloquente la non meno invitta fede che tutti abbiamo nel nostro senno. Così, dopo aver ricordate le molte cose viste da Astolfo sulla luna e che gli uomini avevano perdute in terra, soggiunge:

> Quivi ad alcuni giorni e fatti sui,
> Ch'egli già avea perduti, si converse;
> Che se non era interprete con lui,
> Non discernea le forme lor diverse.
> Poi giunse a quel che par sì averlo a nui,
> Che mai per esso a Dio voti non ferse;
> Io dico il senno; e n'era quivi un monte,
> Solo assai più, che l'altre cose conte. [2]

---

[1] *Op. cit.*, p. 155 e sgg.
[2] Canto XXXIV, 82.

E mentre non si fecero mai voti per il senno, di cui ci par sempre essere largamente provvisti, vediamo ogni giorno farsene senza numero per mille altre cagioni. E anche di tal costume, esemplificato così mirabilmente da Erasmo, abbiamo segni visibili nella luna ariostea:

> Lassù infiniti prieghi e voti stanno,
> Che da noi peccatori a Dio si fanno. [1]

Che gli uomini poi non si accorgano di essere più o meno matti, lo prova in più modi lo stesso viaggio del nostro paladino; il quale, se non fosse salito fino alla luna, non si sarebbe mai accorto di aver egli stesso perduto gran parte del proprio cervello, nè tanto meno avrebbe creduto si trovassero in una condizione simile alla sua molti del mondo da lui tenuti per savi. [2]

Lascio di citare altri esempi che potrebbero concorrere a persuaderci delle relazioni tra il concetto erasmiano e quello del nostro poeta. Pensi ognuno di ciò come gli piace, chè io non intendo insisterci. Ma credo che dovrebbe essere certa per tutti almeno quella parentela fra le due concezioni, che derivava dal predominio che alcune idee e immaginazioni hanno

---

[1] Canto XXXIV, 74.
[2] Canto XXXIV, 84.

in certi tempi sugli ingegni più pronti e più fervidi. Or è evidente nei due sommi di cui si ragiona il medesimo intento di compiere una nuova dipintura dei vizi umani mediante quell'immaginazione, in apparenza stranissima, di una follia che signoreggia la nostra vita, e della quale l'Ariosto, in proposito delle innumerevoli cose contenute nel vallone lunare, dice:

> Sol la pazzia non v'è poca nè assai;
> Chè sta quaggiù, nè se ne parte mai.[1]

Che se Erasmo ne descrive gli effetti nel nostro mondo con caratteri e colori storici, e l'Ariosto li trasporta alla luna trasformandoli nelle immagini più bizzarre, ciò non impedisce che il « vallon fra duo montagne stretto » ci appaia come un immenso specchio, il quale rifletta quanto accade sulla terra dove la Pazzia ha eterno impero.

Naturalmente ognuno de' due autori ritrae uomini e cose a sua maniera, e tutto volge a quei fini particolari che sono sempre compatibili con le comuni idee generali. Già le stesse fantasie di Luciano, ricordate espressamente dall'Olandese e manifestamente seguite anche dall'Italiano, significano insieme la somiglianza e la differenza di certe loro disposizioni. Ma il se-

[1] Canto XXXIV, 81.

condo, per parlar oramai di lui solo, potè forse dar sulla luna più largo sfogo alle sue attitudini satiriche, che non avesse mai fatto scrivendo espressamente satire e commedie. Sia che, aggirandosi in un mondo interamente fantastico, si sentisse più libero, sia che, passando dal particolare all'universale, da certi lati della vita alla vita intera, avesse una maggiore ricchezza di cose a dipingere e maggior agevolezza ad ottenere i suoi fini, sia per amendue e per altre cagioni insieme, certo è in ogni modo che, stando lassù, egli conseguì nuovi e più felici effetti estetici, comunicò alle dipinture più larga parte del suo umore, e anzi ne compiè di tali, che mettono lui fra quei sommi celiatori del gran secolo XVI, i quali meglio sentirono il nuovo nella vita e nell'arte, e coll'esempio precorsero e promossero tanti nuovi godimenti spirituali del tempo avvenire.

XI.

Ma ritorniamo oramai a Orlando, dal quale ci eravamo allontanati, per conoscere quelle altre immaginazioni ariostesche circa gli effetti della pazzia, con le quali, come dissi, piacque al poeta di congiungere la storia del folle

eroe, o con più precisione, l'ultima parte di essa. Nel dipingere ciò che precede immediatamente la perdita del senno, il poeta stesso diviene ognor meno allegro, anzi giunge talvolta al solenne o al tragico; qui, al contrario, appressandosi l'ora in cui il pazzo ritornerà savio, ha quasi fretta di riprendere il suo buon umore, la sua celia, l'uso di quell'arte con cui atteggia le cose in maniera da potercisi sollazzare lui medesimo e gli spettatori: salvo, s'intende, a smettere d' un tratto, e a destare sentimenti contrari ai primi, e persino il sospetto che, dopo aver sorriso con noi, voglia sorridere di noi! La natura del suo argomento, le qualità onde fin dal principio aveva rivestito il suo eroe, e ancor più i diritti che un gran dolore e un grande infortunio hanno sempre sul nostro cuore, tutto, insomma concorreva a far sì ch' egli dovesse tenere sino alla catastrofe quel modo più o meno solenne e talora non privo di effetti tragici. Ma anche la follia, come ogni altro fatto umano, ha le sue esigenze, le sue ragioni verso il poeta che voglia ritrarla, sicchè questi non può sempre impedire ch'essa desti il riso negli spettatori. E poi l'Ariosto non era tale da rimanere sempre fermo in un medesimo ordine di sentimenti verso un qualsivoglia soggetto; da ciò, in proposito della follia di Or-

lando, quelle rappresentazioni talvolta dubbie, e quelle altre dove il comico finisce sempre coll'esser temperato o vinto dagli elementi di contraria natura.

Ed eccoci ora al punto in cui succede proprio l'opposto. Già Astolfo, il quale doveva ridare il senno a Orlando, che altro è se non un mezzo matto egli stesso? Eppure un tal uomo sale al paradiso terrestre, e di là fino alla luna ha per suo duca nientemeno che l'Evangelista.[1] E da qui innanzi assisteremo a una rappresentazione dove la santità del secondo personaggio e la singolarità del primo, le reminiscenze bibliche e le classiche e mitologiche, la verità storica delle idee e le nuove e strane immagini di cui queste sono vestite, discordando e concordando insieme, producono con l'una e con l'altra azione come un terzo effetto, impareggiabile, ch'è quello appunto voluto dall'Ariosto. La più preziosa fra le tante cose umane che si trovano nel vallone lunare, è il senno; eppure esso è il più stranamente trasformato:

> Era come un liquor suttile e molle,
> Atto a esalar, se non si tien ben chiuso;
> E si vedea raccolto in varie ampolle,
> Qual più, qual men capace, atte a quell'uso.[2]

[1] Canto XXXIV, 57, 67.
[2] Canto XXXIV, 83.

E l'atto che più ci fa sorridere è quello di Astolfo; il quale, poichè fra tanti cervelli perduti in parte o in tutto ebbe riconosciuto il suo,

> L'ampolla in ch'era al naso sol si messe,
> E par che quello al luogo suo ne gisse:
> E che Turpin da indi in qua confesse
> Ch'Astolfo lungo tempo saggio visse;
> Ma ch'uno error che fece poi, fu quello
> Ch'un'altra volta gli levò il cervello.[1]

Il nostro paladino non doveva esser molto diverso da quel Lancilotto che perdette il senno quattro volte; ma da ciò non si potrebbe inferire che l'Ariosto, nel concepirne il carattere, si fosse dovuto in qualche modo ricordare del secondo. Per figurarsi un pazzo più o meno intermittente, non avea davvero bisogno di alcun esempio cavalleresco. Non gli sarebbe occorso a tal effetto neanche un grande sforzo di fantasia: se non occorre a noi che non siamo poeti niente affatto!

In ultimo, per ridare il senno a Orlando, Astolfo non doveva se non ripetere ciò che avea fatto poco prima per se medesimo; salvo che, trattandosi non di un mezzo matto come lui, bensì di un pazzo furioso, l'impresa diveniva incomparabilmente più difficile. Ma già l'alta provvidenza lo aveva destinato a compiere anche

[1] Canto XXXIV, 86.

questa, con l'aiuto di una schiera di eroi: Dudone, Oliviero, Sansonetto e Brandimarte. La incomparabile Fiordiligi, che sopravviene, è la prima a riconoscere il Conte, e lo addita ai cavalieri che piangono a vederlo così mutato da quello ch'era prima. È questo l'effetto di una pietà nobilissima che congiungeva di mutuo affetto i più grandi cuori della cavalleria: ne vedemmo le prime manifestazioni in Zerbino e in Isabella sul principio della follia; quelle che ne vediamo adesso sono le ultime. La scena muta subito aspetto, e prevalgono in essa quelle impressioni che derivano principalmente da ciò che il poeta ha favoleggiato intorno all' andata di Astolfo sulla luna e alle cose che vi si trovano. Ed ecco che i valorosi paladini, poco fa nominati, si avventano sul Conte come cani sul toro, lo irretiscono come il maniscalco fa con cavalli o buoi, e, tuffatolo più volte nell'acqua del mare, gli turano la bocca con erba. Finalmente Astolfo prese il vaso che avea portato dalla luna,

> E quello in modo appropinquogli al naso,
> Che nel tirar che fece il fiato in suso,
> Tutto il votò. Maraviglioso caso!
> Che ritornò la mente al primier uso;
> E ne' suoi bei discorsi l'intelletto
> Rivenne, più che mai lucido e netto.[1]

[1] Canto XXXIX, 57.

XII.

Così rinsavisce l'eroe. Perchè impazzisse, occorse una terribile passione, un immenso travaglio interno, durante il quale vedemmo insorgere, lottare e soccombere disperatamente tutte le forze e le facoltà di un grande spirito. Perchè ricuperasse il senno, nulla di questo: bastò un fatto estrinseco e meccanico, senza la minima partecipazione del matto. La pazzia è l'ultimo effetto di una grande tragedia interiore: il rinsavire è l'effetto immediato di un'ampolla sottoposta al naso. Ciò che qui è di più strano, deriva appunto dalle condizioni del mondo lunare. Questo volle con tutta consapevolezza il poeta, e questo conseguì appieno. Nè mi sentirei di poter mutare opinione, anche se in ciò mi fosse del tutto contraria una sentenza del Rajna; il quale, accennando al nuovo tono che l'Ariosto prende sulla luna, dice: « Chè invero, poche cose eccettuate, quasi tutto ciò che nel mondo lunare si vede dal figliuolo di Ottone, muove ed è animato da intendimenti satirici: in primissimo luogo la mirabile valle delle cose perdute (st. 73-85). E la satira non ha più che fare col mondo cavalleresco nè coi viaggi oltra-

terreni: questi danno solo il pretesto, o se si vuole, la cornice, per esporre alla vista e alla derisione universale le debolezze umane ».[1]

Certo chi li consideri ne' loro elementi originari ed anche nelle qualità particolari che assumono nell' arte ariostea, il mondo lunare e quello della cavalleria sono cose molto diverse; ma nel tempo stesso è innegabile che, per le relazioni poste tra loro dal poeta, gl' intendimenti coi quali fu descritto il primo, non sono senza qualche effetto anche sul secondo. Già abbiamo visto come fra i senni umani accumulati nel vallone della luna, non mancassero quelli de' paladini, e vi eccellesse quello di Orlando. E se ridiamo colà delle debolezze di tanta gente, come non rideremmo anche di quelle dei più famosi cavalieri? Chi potrebbe distinguere in essi l' uomo dal paladino? Chi anzi non sente qui che quelle armi, quelle cortesie e quelle audaci imprese dovevano anch' esse conferire alla perdita di tante cose umane che poi si trovano nella luna? In quel regno allegorico e simbolico, o in qualsiasi modo rappresentativo di tutte le debolezze e stravaganze umane, la cavalleria non potrebbe non averci la sua parte, non potrebbe non essere tocca più o

[1] *Op. cit.*, 474-5.

meno direttamente da quei fini, da quei sentimenti coi quali il poeta condusse le sue allegorie e rappresentazioni.

Ma più importanti ancora in questo proposito sono le condizioni del personaggio scelto a compiere il singolare viaggio dal nostro a quel mondo. Astolfo non giunge colà a caso, come sogliono giungere, dove che sia, i paladini e altri personaggi de' poemi cavallereschi. Neanche l'ippogrifo, col quale facea viaggi impossibili a ogni altro mortale, gli sarebbe bastato a tanto. Egli ascende sulla luna non per altra virtù che per l'espresso volere di Dio. Notevolissime in questo rispetto sono le parole che gli dice l' Evangelista:

> Pur credi che non senza alto misterio
> Venuto sei dall' artico emisperio.
> Per imparar come soccorrer dei
> Carlo, e la Santa Fè tôr di periglio,
> Venuto meco a consigliar ti sei
> Per così lunga via senza consiglio.
> Nè a tuo saper, nè a tua virtù vorrei
> Ch' esser qui giunto attribuissi, o figlio;
> Che nè il tuo corno nè il cavallo alato
> Ti valea, se da Dio non t' era dato.[1]

L' andata di Astolfo è dunque una delle cose più importanti fra quante altre ne ve-

[1] Canto XXXIV, 55 e 56.

diamo descritte nel poema ariosteo. Il duca inglese compiva un così meraviglioso viaggio in un mondo diverso dal nostro, per recarne conforto alla causa della fede cristiana e della cavalleria. Egli è qui come il S. Paolo o l'Enea di quella gran causa! È curioso ancora che nello stesso episodio abbondino le reminiscenze dantesche, alcune delle quali richiamano espressamente al pensiero il viaggio del nostro maggior poeta, voluto e aiutato anch'esso dal cielo. Non sono dubbi i sentimenti di celia o di parodia coi quali l'Ariosto conduce questa narrazione; ed egli ottiene poi tutti gli effetti desiderati quando il cavaliere, eletto dall'alta provvidenza a cotanta impresa, giunge in quel vallone che accoglie infinita materia di riso per tutte le debolezze umane!

XIII.

Come l'Ariosto trasformava a suo talento e imprimea del proprio suggello i tipi e la materia cavalleresca, così congiungeva essa materia a quelle idee e soggetti di altra natura, che gli fossero forniti dalla storia o dalla esperienza della vita: e i due fatti procedevano da

una medesima cagione. Il pensiero italiano, come già dissi, ricchissimo di nuova scienza e d' immaginazione, sentiva di poter signoreggiare ogni cosa, affermare se stesso da per tutto e in qualunque modo gli piacesse. Già, quanto alla materia cavalleresca, se ne ha qualche esempio nello stesso Pulci, il quale, pur non ismettendo la festività propria della sua natura, si alza talvolta a idee da cui si sarebbe detto dover egli essere del tutto alieno: a quelle supreme idee scientifiche e filosofiche che in tempi di grande cultura agitano più che mai gl' ingegni privilegiati. Ma notevolissimo fra tutti è l' esempio del Folengo. Se Erasmo con la sua Pazzia restò sulla terra, e l' Ariosto col suo Astolfo salì alla luna, Merlin Cocai col suo Baldo divenuto poco men che matto per la lettura de' poemi cavallereschi, scese nell' inferno, e quivi s' abbattè a nuove rappresentazioni comiche della nostra vita; trovò insomma colà quello specchio in cui si riflette la storia umana, che il cantor di Orlando aveva trovato nel cielo.

Ma lascio quanto altro l'Ariosto, nella concezione più o meno satirica della vita e della storia, ebbe comune con grandi contemporanei e connazionali; e conchiuderò dicendo, ch' egli fece due felicissime rappresentazioni della paz-

zia: l'una, in gran parte drammatica, è come lo svolgimento de' germi preesistenti nella materia cavalleresca già trasformata dal Boiardo; l'altra, universale, simbolica e allegorica, ritrae una maniera tutta propria di guardare il mondo morale. Coteste due rappresentazioni congiunse poi con una terza, dove le immagini romanzesche si alternano mirabilmente con quelle derivate dalla religione, dall' arte classica e da ogni altra fonte tradizionale. Chi studii tutte e tre esse rappresentazioni nei loro elementi particolari, ci troverà una gran ricchezza di fatti morali e storici che però difficilmente potrebbe ridurre a quella unità ideale, la quale procede sempre da una perfetta unità di coscienza, come si vede in altri grandi scrittori contemporanei. Ma ad un principio, ad una sorgente unica ben si possono ricondurre quelle innumerevoli forme e bellezze d' arte, che costituiscono il massimo pregio del poema. Quel principio, quella sorgente è l' amore immenso col quale il poeta tratta l'arte, ne svolge nuove potenze, e ne deriva nuovi e stupendi effetti: amore a cui egli ubbidisce sempre, anche quando lo diremmo più ribelle a qualsivoglia legge. Non diverso in ciò da quel suo Atlante, il quale, inalzando castelli incantati, vi trasportava le donne più belle di ogni paese, e rappresentava agli occhi della

gente le immagini delle persone e delle cose a ciascuno più dilette, affinchè dame e cavalieri, trattenuti nell'incantato soggiorno, ci facessero grato quanto mai il vivere al suo Ruggiero. Così, operando questi e mille altri prodigi, i quali potrebbero sembrar l'effetto del capriccio o di strane cagioni, quel

> Mago di somma dottrina,
> Ch'usar sapea gl'incanti d'ogni sorte, [1]

non d'altro era mosso che da un amore che signoreggiava tutta la sua vita. [2]

---

[1] Canto VII, 44.
[2] Canto IV, 29.

LE « STANZE » DEL POLIZIANO.

I.

Quel tanto che l'autore ne scrisse può considerarsi come l'introduzione al poema che si proponeva di comporre; e appunto là dove ora le *Stanze* finiscono, egli avrebbe dovuto cominciare il racconto delle « gloriose pompe » e dei « fieri ludi » ch'erano il suo vero e proprio argomento. Se il lavoro fosse stato continuato, avremmo dunque avuto la dipintura di una gran festa: i valorosi combattenti, gli ardori magnanimi della gioventù toscana, gli atti egregi di mano e d'ingegno e tutti gli splendori della ricchezza e dell'arte che concorsero a far memorabile il torneo, in cui illustrossi Giuliano dei Medici. Ora, con l'interruzione del poema, tale festa ci manca; pure ciò che si contiene nella sola introduzione è già tutto come una festa maravigliosa e forse anche più bella, più ampia e di signi-

ficato più profondo che non sarebbe stato lo spettacolo della giostra stessa. Perchè quella che ora abbiamo innanzi agli occhi è come una festa di tutta la vita italiana nel primo rigoglio della sua giovinezza; è lo spettacolo del mondo rinnovellantesi e quale si presentava allo spirito uscito vittorioso da una lotta durata più secoli, e ricco dei tesori della sapienza e dell'arte antica.

Quanto il poeta vede dispiegarsi al suo sguardo, è per lui argomento di gioia: tutto gli sembra un riso dell'universo. La terra verdeggia e olisce, infinite onde di luce cadono sopra un'immensa ricchezza di forme; e dalla luce e da tutto ciò che per mente e per occhio si gira, sorgono voci e armonie misteriose e immagini ancor più vaghe di quelle che i sensi possano percepire. Bellezze di natura, bellezze di forme umane; bellezze aeree e perplesse, vagheggiate in fantasia; reminiscenze dell'età passata, ridestantisi nello spirito più vive che mai in mezzo alle delizie del giovine mondo; il quale, visto a traverso di esse, doveva parere ancor più ridente e più divino. Tali erano le visioni che danzavano intorno al Poliziano quando ideava il poema: ed egli si slanciava verso di esse per farle sue e riprodurle nella sua arte.

II.

A intenderne appieno l'opera, si noti primamente com'ei sapesse ammirare e dipingere gli aspetti della natura. In ciò egli, forse ancor più efficacemente di tutti gl'italiani contemporanei, ripigliava le tradizioni del Petrarca. Questi, com'ebbi a mostrare largamente in altro mio scritto,[1] aveva già, primo dei moderni, espressa quella simpatia fra lo spirito e il mondo esteriore, nella quale propriamente consiste l'amore della natura: era giunto a sentire le sublimi emozioni dell'alpinismo, e, cosa forse ancor più notevole, quelle dei luoghi orridi, ignote agli antichi, e tutte proprie dello spirito più moderno. Ed era giunto persino ad anticipare in sè alcune di quelle loro malinconie, onde il sentimento della natura prese nuova intensità e nuove forme.

Ma nel Poliziano non fu mai nulla di quel misterioso affanno, di quella scontentezza della vita, per cui lo spirito è come costretto a cercar corrispondenza e conforto nelle voci

[1] *Studi sul Petrarca*, Firenze, Successori Le Monnier, 1895.

segrete e nei palpiti ch' egli sente dentro le cose del mondo esterno. Queste cose egli non le guardò mai se non come in un giorno di grande felicità: non altro che esultanza nel proprio cuore. Si vede subito che in una tale contemplazione manca quella brama di colloqui ancor più intimi con la natura, quel bisogno supremo che il suo amor materno ci compensi dei tanti danni della vita e del nostro stesso pensiero. Per tal rispetto il Poliziano rimane assai discosto dal suo precursore; ma ben si può dire ch' egli non cede a questo, e che anzi lo vince spesso nell'ammirazione delle forme esteriori e nella ricchezza dei colori onde lo ritrasse. Meno moderno di lui dunque per il primo rispetto, egli lo avanza ancora quanto a intelligenza e sentimento dell' arte antica, in ispecie della greca; e poi ha naturalmente su lui gl' inestimabili vantaggi che dovevano venire ad uno spirito superiore come il suo da un secolo di progressi e di scoperte in tutti gli ordini della scienza e della vita.

Ed anche la sua, chi ben guardi, è una poesia essenzialmente storica e di tanta efficacia che, trasportandoci quasi per incanto a quell'età novella in cui sorse, ce ne fa sentir di nuovo la potente giovinezza. E veramente col nostro poeta ci sentiamo più

che mai disposti a obliarci in tutto ciò che ride e splende intorno a noi, e più atti che mai a godere e reiterare nel nostro animo quelle sue lucenti visioni del mondo. Egli è un vero incantatore che affina i nostri sensi e comunica loro come una nuova e più squisita virtù di deliziarsi nei colori, nei suoni e negli incensi che sfavillano, echeggiano e olezzano in tutto ciò ch'ei tocca. La sua arte ha quella medesima potenza ch'egli infonde alle creature femminili del suo pensiero; le quali, incedendo sulla scena, crescono vaghezza alle stesse cose leggiadre e crescono insieme negli uomini l'amore per queste.

III.

Potente nel ritrarre gli aspetti del mondo esterno, più potente ancora egli è quando si volge a dipingere le forme del corpo umano. Un fino conoscitore di ogni bellezza poetica, e artefice egli stesso di cose assai belle, ha già notato di quanto pregio fosse la figura polizianesca della Simonetta. Se non che, io non concorro del tutto nella sua opinione dov'egli scrive : « Riguardiamo con amore a questa figura, perchè essa è forse il tipo intiero della poesia del Poliziano; essa testimonia il gio-

vine e puro rinascimento, la dignità restituita alla materia alla carne alla forma contro l'ascetismo macerante e l'idealismo estenuante del medio evo ».[1] Per quanto possa testimoniare del rinascimento, quella nobil figura non è, a parer mio, il tipo intero della poesia del Poliziano; certo a codesto tipo si accosta assai più un'altra figura, che, tratteggiata anch'essa nelle *Stanze*, ha insieme più stretta relazione con le idee del poeta sulla vita e sulla storia e maggiore importanza in tutto il giro ideale della sua concezione: alludo alla Dea della bellezza.

Per chiarire appieno il mio concetto farò un breve cenno dell'uno e dell'altro personaggio. La Simonetta è in alcune delle sue parti la stessa immagine di Laura, quale il Petrarca ce la presenta nelle sue più felici dipinture. È una figura che va insieme con l'altra, anche polizianesca, dell'Albiera. Tutt'e due procedono in qualche modo da quello insuperabile esemplare; se non che, dove la prima ce ne fa ricordo con le grazie della persona, a cui sorridon cielo e terra, l'altra gli si rassomiglia facendo, col suo spegnersi, parer bella,

---

[1] CARDUCCI, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di Messer A. A. Poliziano*, Firenze, Barbèra, 1863, p. L.

e quasi più bella della vita, la morte stessa. Vero è, d'altra parte, che la donna di Giuliano ha forse qualche cosa di più terreno che manca alla donna del Petrarca; e certamente la sua aureola par che si vada dissipando al caldo soffio di voluttà che spira per entro le aure che la carezzano.

E qui ci allontaniamo alquanto da Laura per avvicinarci ad una delle più leggiadre figure femminili che abbia mai immaginato il Boccaccio. Parlo di Emilia, eroina di quella *Teseide* che, lo noto per incidenza, ha per sua precipua materia una giostra, come appunto dovevano averla le *Stanze*; e di quella fanciulla s' innamorano i due maggiori campioni del torneo, a un dipresso come vediamo Giuliano innamorarsi di Simonetta. Or l'eroina boccaccesca, che siede come questa sull' erba e tesse ghirlande di fiori e si leva al vedersi da altri osservata,[1] è già adorna, per quanto altro ce ne dice il suo stesso poeta, di quei caratteri che attestano quella nuova maniera di sentire e rappresentar la bellezza, ch'è uno dei fatti più notevoli in tutta la cultura del rinascimento. Di modo che se la Simonetta dovea insegnar molto ad altre creature poe-

[1] *Te.eide*, I, 8 sgg.

tiche del tempò seguente, e persino a taluna dello stesso Ariosto, aveva certo imparato ella medesima qualche cosa da quell'Emilia anteriore a lei di oltre un secolo.

Passiamo alla figura di Venere. Per essa ebbe il Poliziano alla vista quegli esemplari classici che altri ha già ricordati; e con essa compì una dipintura, nuova in parte, se non del tutto, nella poesia italiana. E riuscì anche artisticamente più perfetto. Chè, dove nell'immagine della fanciulla di Giuliano si nota una certa disformità di alcuni fra gli elementi pittorici, di cui è composta, e può anche dispiacere quell'enumerazione di qualità astratte, onde il poeta presumeva di via meglio illustrarla; in quell'altra creatura, invece, ch'ei riproduceva dall'arte greca, tutto è armonia e tutto concorre a fare un'impressione potente. E inoltre, quanto è più vero e più caldo e più personale il suo affetto per questa che per quella! Ama egli certamente anche la Simonetta; pur noudimeno c'è ancora in lui come un resto di quello « spavento », ond'era pieno il Petrarca nel dì che Laura gli apparve più che mai divina. Ma chi non sente nel suo affetto per la nuova figlia del mare qualche cosa di simile a quell'amore ond'egli stesso ci fa veder qui muovére bramosamente verso lei tutti

gli Iddii dell'Olimpo e sentir quasi fremere quanto alberga in cielo e in terra?

IV.

Or con siffatta immagine davanti al pensiero, non pure intendiamo meglio che mai la nuova arte del Poliziano in questa e in altre sue manifestazioni, ma mi par che si possa anche guardare le sue *Stanze* da un aspetto che forse ha qualche cosa di nuovo.

Mi pare, cioè, che quella sovrana figura di Venere sia come l'anima di tutta la sua concezione, e non solo in quelle parti della medesima, che sono consacrate alla descrizione del regno e del palagio della Dea, ma anche nelle parti precedenti e susseguenti. Perchè nelle prime si rappresenta la vittoria che la Dea, per mezzo di suo figlio, ottenne sopra l'eroe, tanto sin allora avverso a lei medesima, quanto amico a Diana e alle Muse; e nelle ultime ci si offrono agli occhi i mirabili effetti che Venere stessa fece su la gioventù toscana, gli ardori bellicosi onde questa fu presa, e, ancor lontano ma pur certo, il trionfo che Giuliano avrebbe riportato sull'altera Simonetta. Cupido ne fa promessa all'eroe, quando, recato ad atto il disegno di sua ma-

dre, accenna alla Gloria scendente dal cielo, ed esclama:

> Alza gli occhi, alza, Julio, a quella fiamma
> Che come un sol col suo splendor t'adombra.
> Quivi è colei che l'alte menti infiamma,
> E che de' petti ogni viltà disgombra.
> Con essa, a guisa di semplice damma,
> Prenderai questa che or nel cor t'ingombra
> Tanta paura e t'invilisce l'alma;
> Ché sol ti serba lei trionfal palma.[1]

Così il poema s'interrompe con la previsione di un nuovo trionfo di Venere, ancor più glorioso di quello con cui era incominciato; e noi, se incerti sulla particolar maniera onde il Poliziano avrebbe continuato il suo lavoro, possiamo tenere per fermo che il preveduto trionfo sarebbe stato come l'esito più glorioso e più degno dei fatti illustri narrati innanzi. Poi, eccoci alla vista un terzo trionfo che la gran Dea e l'infaticabile suo figlio avrebbero più tardi avuto sopra un'altra creatura, ancor più altera e ribelle qual'era la Lucrezia, indarno sin allora amata da Lorenzo.[2] Se non che, occorreva che la vittoria di Giuliano precedesse questa, non meno certa e gloriosa, del fratello mag-

[1] II, 31.
[2] II, 4 sgg.

giore.[1] Venere dunque ha trionfato sin ora e trionferà sempre appresso: essa accende ad atti egregi i due illustri principi, essa li fa degni di poema e di storia: e lei perciò invoca di frequente, e con parole che erompono dal cuore, il giovane poeta, bramoso anch'esso di gloria, innamorato del bello e del grande, innamorato sopratutto di lei, fontana vivace di ogni bellezza e grandezza nel mondo.

V.

Ma si badi: queste ed altre maraviglie della Dea ricorda il Poliziano in proposito della storia del suo protagonista. Or quanto più accesa non sarà la sua ammirazione e più felice la sua arte quando egli si volgerà tutto a lei, quando non avrà innanzi altro che lei e le cose incomparabilmente leggiadre che la circondano? Cotesta visione immediata egli l'ha entrando nel soggiorno di Venere; e la rappresentazione che ne compie è così lunga che occupa la maggior parte del suo

---

[1] II, 15.

interrotto lavoro. Si direbbe che, pensando a quel soggiorno, egli esclamasse nei sospiri:

In tutte parti impera, e quivi regge,
Quivi è la sua città e l'alto seggio:
O felice colui, cui ivi elegge!

E veramente, se tanti egregi effetti di quel supremo potere dell' universo egli li ha visti da principio e poi tornerà a vederli come di lontano e per entro il velo della storia, qui li vede invece rampollare direttamente dalla loro fonte e nelle più immediate manifestazioni. Perchè qui la regina della bellezza è visibile in tutta la viva nudità delle sue forme corporee, ed accesa ella stessa del fuoco che spira in tutti gli esseri del mondo. E qui ci si dispiega innanzi agli occhi la sua vita gloriosa, parte istoriata nelle porte del beato soggiorno, parte in azione; ma l'arte così adegua il vero che l'una non pare men vera dell' altra. Ecco da prima l'eroina pur mo nata dalla spuma del mare.[1]

Giurar potresti che dell' onde uscisse
La dea premendo con la destra il crino,
Con l' altro il dolce pomo ricoprisse;
E, stampata dal piè sacro e divino,
D' erbe e di fior la rena si vestisse;
Poi con sembiante lieto e peregrino
Dalle tre ninfe in grembo fosse accolta,
E di stellato vestimento involta.

---

[1] I, 101.

E mentre le aure ne increspano in mille dolci nodi le chiome, e gli elementi esultano, ecco lei e le sue ninfe[1]

levate in vêr le spere
Seder sopra una nuvola d'argento:
L'aer tremante ti parria vedere
Nel duro sasso, e tutto 'l ciel contento;
Tutti li dei di sua beltà godere
E del felice letto aver talento;
Ciascun sembrar nel volto meraviglia,
Con fronte crespa e rilevate ciglia.

Ma quello che ci è di più dilettoso e caldo il poeta volle ritrarre direttamente. Ecco il talamo preferito dalla Dea che qui dispiega tutta la potenza dei suoi vezzi, avendo accanto quello fra gl'immortali ch'ella beava di tutto il suo amore. E da qui si parte un ardore che, propagandosi all'intorno, invade e agita quanto si accoglie in quel paradiso. Nature divine, nature umane, belve, piante, fiori, tutto ciò che in qualsivoglia modo ci vive, soggiace all'ardore che da lei procede; e ogni altra differenza che distingua esseri da esseri, scomparisce innanzi a quella suprema legge che tutti sforza, ma che nel tempo stesso fa tutti beati.

Notevole in ispecie è questo, che Dei, uo-

[1] I, 103.

mini, belve, piante, fiori, ruscelli, poggi e fontane, pur vestiti delle nuove immagini di cui abbondava la fantasia del Poliziano, conservano sempre tanta parte della vita ond'erano animati ai bei tempi antichi. E l'antico e il nuovo fanno tale compiuta unità che la simile forse non si trova in verun'altra delle concezioni mitologiche venute fuori nel tempo del rinascimento. Così, mentre la vasta e varia famiglia dell'erbe e delle piante ride di quella letizia medesima che loro ha comunicato l'ardente fantasia del giovane quattrocentista, ecco spuntar qui la figura di Giacinto che « descritto ha il suo dolore in grembo », e più in là quella di Narciso che si specchia nel rivo. Per entro quell'elitropia traspare la fanciulla che visse e morì con gli occhi fissi al suo sole,[1] e piange Cipresso dentro la pianta che ne portava il nome.[2] Le cose tutte ci fanno qui rammentare di ciò che un tempo le congiungeva alla nostra vita, mentre ora le stringe ad essa di novelli vincoli il nuovo sentimento della natura che scalda il cuore del Poliziano. Anche i più semplici accessori, i soli epiteti di Virgilio, Ovidio e di

---

[1] I, 79.
[2] I, 82.

altri poeti antichi suonanò qui come note che tutte ridestino nello spirito le armonie onde fanno parte.

VI.

Or codesta resurrezione di affetti e immagini antiche par che diventi tanto più mobile e calda, quanto più, procedendo innanzi per il regno maraviglioso, ci accostiamo al luogo dove la Dea alberga e ama come poteva amare ella stessa. E così ancora, dagli amori delle piante a quelli delle belve, e poi degli uomini e in ultimo degli Dei, par che si faccia sempre più intensa quella fiamma che scalda tutto, e sempre più beata quella incomparabile condizione di vita.

Nulla di più ardente nel poeta che la sua ammirazione alle favole antiche, anzi a tutta quella vita di cui erano parte. Sarebbe difficile trovare fra' suoi contemporanei un altro autore che lo superi o eguagli nell' amore di quel mondo. Per trovare un amore altrettanto intenso, benché per certi rispetti diverso, bisognerebbe venire ai tempi moderni, quando i più fervidi ingegni lamentarono la morte di quelle stesse favole. Se non che, le loro più

belle ispirazioni dovevan procedere appunto dal dolore ch' esse non potessero più rivivere, mentre nel Poliziano, non che la fede nella loro resurrezione, c'era la gioia certa di vedersele innanzi risorte. Il Leopardi, ritornando la primavera, pensava con mesto desiderio alle visioni onde erano stati lieti i nostri padri; l'autor delle *Stanze* invece avrebbe potuto esclamare quasi con lo stesso cuore di Orazio.[1]

> Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
> arboribusque comae;
> Mutat terra vices et decrescentia ripas
> flumina praetereunt;
> Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet
> ducere nuda choros.

Nella parola di Orazio sentiva forse il Leopardi più amara che mai l'antitesi tra il tempo antico e il moderno, qual egli li intendeva; ma in quella parola medesima poteva il Poliziano trovare la voce che meglio si sposasse alla sua per salutare la nuova gioventù del mondo. Ei sentiva che la vita novella, frementegli intorno, derivava in gran parte da quella stessa vita antica, ch'era il supremo oggetto del suo pensiero. Inten-

[1] IV, 7.

deva quali e quanti germi di scienza, arte, civiltà e felicità si contenessero in quella, e cercava bramosamente di riprodurla nella propria coscienza. Intendeva sopratutto come principio e cagion di ogni cosa egregia fosse la suprema Bellezza, che qui egli rappresentava bollente di voluttà nel proprio seggio, trionfatrice di Simonetta, di Lucrezia, ed eccitatrice di quella giostra appunto ch' era il soggetto del poema. Da lei procedevano i più squisiti diletti dei sensi, le più alte idealità dello spirito, e quant' altro più sublimasse la nostra natura e potesse più efficacemente concorrere a quel pieno ed armonioso svolgimento di tutte le facoltà umane, che fu suprema aspirazione e suprema gloria del rinascimento. E le « Stanze », specie nelle parti più felicemente ispirate, sono come un inno a quella Bellezza: un inno in cui alla lode antica si mesceva la moderna; e l' invocazione di Lucrezio,

> Aeneadum genetrix, hominum Divomque
> voluptas, ecc. [1]

risonava impressa di tutto il sentimento della vita nuova.

---

[1] *De rerum natura*, I, 1, sgg.

INDICE.

Dedica .... Pag. v

Prefazione vii

Vittoria Colonna 1

Alfieri:

Il Saul 35

Il Misogallo 62

La poesia sepolcrale straniera e italiana e il Carme del Foscolo 77

Il Folengo precursore del Cervantes 163

Le lezioni di letteratura di Luigi Settembrini e la critica italiana 179

Sopra alcuni principii di critica letteraria di G. B. Vico 255

I Promessi Sposi e il Lago di Lecco 269

La follia di Orlando 301

Le « Stanze » del Poliziano 359